

Maria Alexandra Viana de Menezes Côrte-Real

**Tradução de *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* de Max Frisch e a Recepção do Autor em Portugal**

Projecto de Mestrado apresentado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2010

## Abreviaturas

**JN** - Jornal de Notícias

**DN** – Diário de Notícias

**Nvd** - Novidades

**DI** - Diário Ilustrado

**OS** - O Século

**DL** - Diário de Lisboa

**DM** - Diário da Manhã

**Rp** - República

**DP** - Diário Popular

**AV** - A Voz

**Plt** - Plateia

**PdJ** - Primeiro de Janeiro

**Plv** - Palavra

**CP** - Comércio do Porto

**JF** - Jornal Feminino

**DNt** - Diário do Norte

**V** - Vértice

**MP** - Madeira Popular

**AT** - A Tribuna

# Índice

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>4</b>
<b>2. MAX FRISCH EM PORTUGAL .....</b>	<b>7</b>
<b>3. ANÁLISE RELEVANTE PARA A TRADUÇÃO .....</b>	<b>24</b>
3.1 TOPÓNIMOS E ANTROPÓNIMOS .....	27
3.2 QUESTÕES LEXICAIS .....	27
3.2.1 <i>Schloß e Festung</i> .....	27
3.2.2. <i>A questão do “sim”</i> .....	28
3.2.3. <i>Geschlecht</i> .....	29
3.2.4. <i>Weib</i> .....	30
3.2.5. <i>Dame</i> .....	31
3.3. FORMAS DE TRATAMENTO .....	31
3.3.1. <i>Sie e ihr</i> .....	31
3.3.2. <i>Vater Tenório e Herr Lopez</i> .....	32
3.4. EXPRESSÕES IDIOMÁTICAS E FRASES FEITAS .....	33
3.5. LINGUAGEM RELIGIOSA .....	34
3.6. CITAÇÕES .....	35
3.7. EMPOBRECIMENTOS, ENCHIMENTOS, REDUÇÕES E DESAMBIGUAÇÕES .....	36
3.8. OUTROS .....	37
<b>4. DON JUAN OU O AMOR PELA GEOMETRIA .....</b>	<b>39</b>
<b>5. BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>101</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>106</b>
I. LISTAGEM DAS OBRAS DE MAX FRISCH.....	107
II. RELATÓRIOS DE LEITURA ÀS OBRAS DE MAX FRISCH PUBLICADAS EM PORTUGAL	109
III. ENCENAÇÕES .....	114
a. <i>Cartazes</i> .....	115
b. <i>Fotografias</i> .....	118
c. <i>Documentação da censura</i> .....	121

# 1. Introdução

O presente projecto foi elaborado no âmbito do Mestrado em Estudos Alemães, ramo de tradução literária e tem como base a tradução de uma obra da literatura de expressão alemã, nomeadamente de Max Frisch. No entanto, dado não só o interesse que o autor em questão me suscitou, como também a pouca difusão que a sua obra conheceu em Portugal, decidi ainda incluir no projecto um capítulo, no qual apresento o resultado de uma recolha de testemunhos recepcionais no nosso país e até aos dias de hoje da obra do autor suíço.

Como já referido, o autor escolhido foi Max Frisch, escolha essa feita após sugestão da orientadora deste projecto, a Professora Doutora Maria Teresa Vilela Martins de Oliveira. O meu conhecimento do autor e da sua obra na altura era muito reduzido e assumi esta escolha como um desafio e como oportunidade para o conhecer melhor.

Após uma pesquisa preliminar sobre a obra de Frisch de modo a decidir que texto (ou parte) traduzir, apercebi-me que, de Max Frisch, as poucas traduções existentes não só são muito datadas (feitas nos anos cinquenta e sessenta do século passado), como já não estão disponíveis no nosso mercado, o que apenas veio acentuar o meu interesse pelo autor.

Todavia, a escolha da obra não se apresentou fácil. Por decisão própria, resolvi traduzir uma obra de Frisch inédita em Portugal, o que só por si não seria tarefa muito difícil, já que é maior a quantidade de obras não traduzidas no nosso país do que aquelas que alguma vez o foram. No entanto, é sabido que um projecto deste cariz implica limites de espaço, o que me condicionou mais a escolha da obra sobre a qual iria elaborar este projecto, uma vez que tinha interesse em traduzir uma obra na íntegra e não apenas parte.

A escolha recaiu sobre a obra dramática *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*, um texto, que me abria as portas não só do mundo frischiano, mas também do mito donjuanesco e dos estudos de género.

A decisão em incluir neste trabalho uma parte dedicada à recepção de Max Frisch em Portugal foi para mim uma forma de conhecer também melhor o autor e uma oportunidade de tomar contacto com o mundo do teatro em Portugal. O trabalho de campo elaborado, no sentido de recolher a informação necessária sobre a presença deste autor no nosso país revelou-se um trabalho de grande interesse, durante o qual adquiri

não só conhecimentos sobre o autor suíço como conheci pessoas, com as quais nunca iria ter contacto de outra forma.

Assim, a primeira parte, e como forma de introdução ao autor, é dedicada à recepção de Max Frisch em Portugal. Aqui podem encontrar-se informações sobre as obras traduzidas e publicadas no nosso país, assim como sobre as que foram levadas a palco. É também possível encontrar informação quanto à crítica feita na imprensa tanto às obras editadas em livro como às encenações.

Numa segunda parte, foi feita uma análise relevante para a tradução, na qual incluí as coordenadas pelas quais me guiei durante o processo tradutório. Nesta parte ainda se encontram exemplos de problemas que me foram surgindo durante o processo de tradução, assim como de questões que se me foram colocando e que me levaram a tomar decisões que se impunha justificar. Para estes casos são também apresentados exemplos práticos do texto e as justificações para certas opções de tradução.

O corpo do trabalho termina com a tradução do drama de Max Frisch *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*.

Em anexo podem-se ainda encontrar documentos e fotografias que achei interessante que o leitor deste projecto conhecesse.

Aproveito, também, para deixar já uma palavra de agradecimento à Professora Doutora Maria Teresa Vilela Martins de Oliveira e à Professora Doutora Maria Antónia Gaspar Teixeira, respectivamente orientadora e co-orientadora deste Projecto de Mestrado, por todo o apoio, disponibilidade e encorajamento.

À Professora Doutora Maria Teresa Vilela Martins de Oliveira em particular por me ter proporcionado bons momentos de diálogo e discussão, sobretudo aquando da elaboração da tradução.

À Professora Doutora Maria Antónia Gaspar Teixeira por me ter aberto as portas do mundo dos estudos de recepção, com os quais não tinha, até esta altura contactado e nos quais tive muito prazer em trabalhar, especialmente no trabalho de campo.

Agradeço também ao Teatro Nacional D. Maria II pela disponibilidade e celeridade com que me deu acesso à documentação constante do seu arquivo.

Ao TEP, na pessoa do seu director, Júlio Gago, pela forma tão aberta e descontraída como me recebeu e me disponibilizou toda a informação solicitada.

À Doutora Anette Kind pela preciosa ajuda e disponibilidade.

Por fim, à família e aos amigos pelo apoio e encorajamento, especialmente à Ana Fernandes, a minha primeira “leitora” e ao Eduardo Pimenta pela paciência.

## 2. Max Frisch em Portugal

Arquitecto e escritor de primeiro plano, Max Frisch [1911-1991], autor suíço de língua alemã do pós-guerra, não será, hoje em dia, uma referência no espaço cultural português. No entanto, está longe de ser um autor desconhecido. O seu nome, incontornável na literatura de expressão alemã, surge quase sempre ligado ao de Friedrich Dürrenmatt [1921-1990], seu conterrâneo e contemporâneo, de quem foi amigo<sup>1</sup>.

Todavia, ao contrário de Dürrenmatt que se entregou mais intensamente à dramaturgia, Frisch teve um percurso criativo mais amplo, durante o qual se dedicou não só ao drama, mas ainda à narrativa, às peças radiofónicas (*Hörspiele*) e também à diarística entre outros. Foi, porém, sobretudo como romancista e dramaturgo que o seu nome atravessou as fronteiras da Suíça.

A sua carreira de escritor foi iniciada nos anos 30, quando o seu país atravessava uma época delicada em termos ideológicos. De facto, embora a Suíça se tivesse mantido neutra durante a 2ª Guerra Mundial, nunca deixou de se sentir “ameaçada” pelo fascismo alemão, acabando por desenvolver uma necessidade de defender a sua própria cultura de uma óbvia ligação à cultura germânica. Para além disso, segundo Hugo Loetscher, no artigo *The Situation of the Swiss Writer After 1945* (1985), era um país com uma produção literária quase desaparecida desde os anos 30 (cf.: Loetscher 1985:26-27) e onde sobretudo a dramaturgia praticamente não existia (cf.: Butler 1985:111). Todavia, Gonçalo Vilas-Boas considera que a Suíça mantinha uma produção conservadora estimulada pela “clausura” do país numa atitude defensiva que o demarcava da Alemanha, por cuja literatura a Suíça em muito se orientava (cf.: Vilas-Boas 1998:226-227)

Nesse sentido, Max Frisch foi um dos escritores que contribuiu significativamente para a “libertação” da Suíça da “Enge” claustrofóbica, libertação essa caracterizada pela ideologia da “geistige Landesverteidigung” dominante na época, um movimento de orientação antifascista que teve como base o teatro “Schauspielhaus” de Zurique, onde

---

<sup>1</sup> Juntos, os dois autores deram um grande contributo para a produção narrativa e dramática existente no panorama cultural germânico. Esta *Arbeitsfreundschaft* (cf.: <http://www.alex-hartmann.net/duerrenmatt/Spiegel.html>), de carácter muito “epistolar”, que teve como base o trabalho de cada um, do qual o outro foi leitor e crítico, não foi estável, mas terá, sem dúvida, trazido a ambos muitas mais-valias no campo da produção literária.

se reuniam vários artistas exilados de língua alemã, alguns dos quais judeus fugidos da Alemanha e da Áustria (cf.: Butler 1985:112).

Dada a neutralidade da Suíça na guerra, o Schauspielhaus encenou clássicos da literatura de expressão alemã, assim como várias peças de outras proveniências, tendo-se tornado o teatro de expressão alemã mais importante durante a 2ª Guerra Mundial. Foi neste ambiente que Frisch (e Dürrenmatt) encontraram a “inspiração” para as suas peças, embora só viessem a atingir um lugar de topo na literatura e no teatro de expressão alemã no início dos anos cinquenta (cf.: Butler 1985:112-113). O seu sucesso, que durou até meados dos anos sessenta, foi de tal ordem que iria mudar por completo o panorama teatral helvético<sup>2</sup>.

Ainda segundo Loetscher, Max Frisch terá sido inovador e paradigmático, pois terá conseguido manifestar na sua obra tanto quebra como continuidade (cf.: Loetscher 1985:27). Frisch terá incluído nos seus temas não só a já referida “geistige Landesverteidigung”, mas também a desconstrução de mitos relativos à forma como os suíços se viam enquanto povo, nomeadamente a questão do carácter humanitário que acreditavam ter por natureza, mas que, conforme se soube mais tarde, a partir dos anos 60, deixou muito a desejar na sua actuação perante os judeus durante a 2ª Guerra Mundial. Outro exemplo será a convicção de que o povo suíço não teria predisposição para tendências fascistas, ideia que caiu por terra com a descoberta de casos de traição durante a guerra e de cooperação com o partido nazi da vizinha Alemanha. É, assim, num ambiente de necessidade de reescrita da história, de questionação do passado e de desconstrução de mitos<sup>3</sup> que Max Frisch ganha o seu lugar de destaque na literatura suíça de língua alemã (cf.: Loetscher 1985:28-29; Vilas-Boas 1998:226-227).

De igual modo na Alemanha<sup>4</sup>, que no período do após-guerra parecia ter atingido a “hora zero”, também em termos culturais, Frisch, juntamente com Dürrenmatt, alcançou um enorme sucesso.

---

<sup>2</sup> O teatro suíço de expressão alemã iria, mais tarde, voltar a cair numa espécie de marasmo, desta vez por ser muito difícil aos dramaturgos suíços conquistar um “lugar ao sol” num meio que se tornaria muito dependente destes dois autores. (cf.: Beutin 1994:568). Uma descrição mais aprofundada, e certamente interessante, do teatro suíço pode encontrar-se nos artigos de Hugo Loetscher e de Michael Butler, mencionados na bibliografia (cf.: Loetscher 1985; Butler 1985)

<sup>3</sup> Este tipo de literatura social e politicamente inspirada coexistiu com uma outra tendência que continuava a mostrar a Suíça apenas sob a perspectiva mitológica e tradicional. “...the establishment of myths and their deconstruction, a process in which literature played a decisive role” (Loetscher 1985:30)

<sup>4</sup> Refiro-me sempre e apenas à zona ocidental, RFA a partir de 1949, já que, como se sabe, a vida teatral da zona de ocupação soviética, futura RDA, seguiu um rumo próprio.



A partir do final da guerra e nos anos cinquenta, a Alemanha passou por um período de “ressuscitação”, durante o qual se procedeu à reconstrução de teatros. Em termos de repertório, porém, a “reconstrução” não foi tão rápida. As tentativas para a criação de uma nova dramaturgia de língua alemã tardavam. A vida teatral alemã ficou, no imediato após-guerra, marcada por importações do estrangeiro, com peças de linha “metafísico-religiosas” e também de teatro do absurdo de dramaturgos como Ionesco, Camus, Sartre ou Beckett, a título de exemplo. Assim sendo, Frisch e Dürrenmatt surgem da Suíça para preencher um vácuo (cf.: Beutin 1994:444).

Nos anos 60 as suas peças já eram representadas um pouco por toda a Europa, Portugal não foi excepção, como poderemos ver adiante neste trabalho.

Segundo Andreotti, Frisch e Dürrenmatt terão sido os seguidores mais bem sucedidos do grande vulto do teatro de língua alemã que foi Bertolt Brecht [1898-1956]. Do teatro épico brechtiano Frisch terá, assim, recebido diversos impulsos<sup>5</sup>, sobretudo até à produção de *Andorra* (1961). No entanto também se demarcou simultaneamente do seu antecessor literário, e ainda segundo o mesmo estudioso, a referida influência reduzir-se-á a uma recepção formal do teatro épico e não temática. O teatro de Frisch será assim, no que respeita à construção das figuras, um teatro mais tradicional do que o drama géstico de Brecht (cf.: Andreotti 1996:270-273).

Tome-se como exemplo *Biedermann und die Brandstifter* (1953), peça que, juntamente com *Andorra*, maior êxito alcançou nos palcos europeus e se enquadra no “espírito do humanismo crítico e do rigor moral [... apresentando] a problemática da ameaça individual e colectiva, da culpa individual e colectiva no mundo moderno parcialmente em forma de parábola”. Designando *Biedermann* como “peça didáctica sem lição”, Frisch mostra o seu distanciamento em relação a Brecht quanto à concepção pedagógico-didáctica do teatro e à eficácia deste sobre a realidade (cf.: Beutin 1994:446). Embora o teatro de ambos apresente uma dimensão parabólica da realidade, Brecht historiciza essa mesma realidade (cf.: Teixeira 2005:327/326), isto é, envolve-a numa roupagem estranhante com o intuito de levar o espectador a reflectir de modo distanciado e, em última análise, a sair do teatro com vontade de transformar o mundo (cf.: Teixeira 1998:192). Frisch, por seu lado, pertence a uma geração que parece já não acreditar na capacidade transformadora do teatro, questionando também a “educabilidade” do público em que Brecht acreditava. Nessa medida, *Biedermann* tem

---

<sup>5</sup> Refira-se como exemplo a construção de modelos de realidade, o carácter demonstrativo que atribui ao teatro ou o recurso, embora não sistemático, a efeitos de estranhamento.

uma dimensão parabólica mais aberta do que o teatro brechtiano, orienta menos o espectador, o que, de resto, já é sinalizado pelo subtítulo “Lehrstück ohne Lehre”.

Em 1967, no seu diário, Frisch chega mesmo a escrever: “Die einzige Realität auf der Bühne besteht darin, daß auf der Bühne gespielt wird.” (Frisch 1979/b:89), aproximando-se mais, assim, das características do teatro tradicional.

Embora as suas peças mais tardias não tivessem tido grande sucesso, Frisch teve um papel importante, influenciando muito a criação literária germano-suíça com a sua temática existencialista de “inércia complacente”.

A “entrada” de Max Frisch no nosso país coincide com o início de um período muito conturbado na vida político-social portuguesa. 1958, o ano da publicação da primeira obra de Frisch em Portugal, foi o ano das eleições presidenciais a que Humberto Delgado se candidatou, e que em muito abalaram o regime de Salazar, e os anos seguintes apenas vieram piorar o clima já conturbado no país com o início da Guerra Colonial em Angola em 1961 e a sua extensão a Moçambique e à Guiné em 1963/64. Aliás, é neste clima de insatisfação e oposição políticas crescentes e talvez por causa dele que um grande interesse por Bertolt Brecht se vai intensificando à medida que aumenta a repressão, reacção óbvia do regime perante o seu próprio enfraquecimento junto da opinião pública<sup>6</sup> (cf.: Delille 1991:38). É então numa época muito politizada da vida social portuguesa que Max Frisch é dado a conhecer aos portugueses.

É vulgar dizer-se que as obras literárias de expressão alemã chegam à cultura portuguesa mediatizadas pela França, e esse parece ter sido o caminho percorrido pela primeira obra de Frisch vertida para português. Trata-se do romance *Stiller* (1954), editado pela Arcádia em 1958, que surge, assim, sensivelmente ao mesmo tempo que nas vizinhas Espanha e França. Não será mera coincidência que *Não Sou Stiller*, com tradução de Fernanda Botelho (tradutora e escritora com formação em Filologia Clássica), tenha sido lançado no mercado português exactamente no mesmo ano em que a obra é publicada na Espanha com o título de *No Soy Stiller* (tradução de Margarita Fontseré), e um ano depois de a França ver vertida para a sua língua *Je ne suis pas Stiller* (1957, com tradução de Solange de Lalène).

---

<sup>6</sup> Brecht torna-se uma referência no meio intelectual português de tal modo significativa que é proibida a representação das suas peças, exceptuando algumas representações clandestinas de grupos amadores e de teatro universitário (cf.: Delille 1991:40-42).

No entanto, já a tradução seguinte - a peça *Andorra* (1961) publicada pela Portugália em 1962 - é vertida directamente do alemão por Ilse Losa, judia alemã radicada em Portugal, e Manuela Delgado. Veja-se, de resto, a celeridade com que a obra chegou a Portugal, antes das primeiras edições em francês e espanhol.<sup>7</sup>

A versão de Losa de *Andorra* não escapou à censura, que embora tenha sido mais dura aquando do pedido para a encenação da peça (cf.: *infra* p.13), como se vai poder verificar mais adiante, terá procedido apenas a um pequeno corte (cf.: Marques 2009:131).

A versão portuguesa foi também criticada no artigo *Reflexões sobre Max Frisch* do germanista Mário Vilaça para a edição de Novembro de 1962 da revista *Vértice*, onde este refere a “fraca qualidade da tradução” e dá, inclusivamente, alternativas para algumas opções tomadas por Losa (cf.: Vilaça 1962:602).

Em resposta a esta crítica, Losa informa que a sua tradução foi alvo de aprovação por parte da Suhrkamp, a editora de Frisch, e refere ainda uma troca de correspondência que teve com o autor, durante a qual terá discutido questões de tradução. Para além disso, Losa expõe os princípios seguidos durante o processo tradutório, princípios esses que se terão baseado na fidelidade ao texto, ao autor e ao seu estilo. Ainda em resposta directa a Vilaça, confronta os exemplos da “má tradução” referidos no artigo, justificando as suas opções (cf.: Marques 2009:109-113)

No ano seguinte, em 1963, a Arcádia volta a apostar na narrativa de Frisch e publica *Os Homens não são Máquinas* (*Homo Faber*, 1957), com tradução de Rui Mendes Garcia<sup>8</sup>, versão que muito provavelmente terá também sido mediatizada pelo francês, já que a obra tinha sido publicada em França em 1961 (com tradução de Phillippe Pilliod).

A peça *Biedermann und die Brandstifter* só surgirá em Portugal em 1965, mais uma vez pela mão da Portugália e, desta vez, com tradução da dupla Irene Issel e Jorge de Macedo<sup>9</sup>, com o título de *Biedermann e os Incendiários*, publicada juntamente com a peça *Muralha da China* (*Die chinesische Mauer*, 1947)<sup>10</sup>.

A última obra de Frisch a ser publicada em Portugal foi *Chamem-me Gantenbein* (*Mein Name sei Gantenbein*, 1964), traduzida pela germanista Maria Assunção Pinto Correia

---

<sup>7</sup> Em França a obra surge apenas em 1965 e em Espanha um ano mais tarde, em 1966.

<sup>8</sup> Lamentavelmente não foi possível encontrar dados sobre este tradutor.

<sup>9</sup> Esta dupla foi a mesma que traduziu a versão de 1967 de “A Visita da Velha Senhora” de Friedrich Dürrenmatt. Infelizmente, não me foi possível encontrar mais dados sobre os tradutores.

<sup>10</sup> A título de curiosidade, note-se que *Die chinesische Mauer* surge em francês em 1961, com adaptação de Phillippe Pilliod para o teatro (c.f.: <http://catalogue.bnf.fr/servlet/biblio?ID=39462981&idNoeud=1.1&host=catalogue>)

para a Arcádia, em 1967, no mesmo ano em que surge em Espanha, com o título de *Pongamos que me llamo Gantenbein* (tradução de Maria Teresa Vallés) e um ano depois de publicada em francês, *Le Dessert des Memoirs* (traduzida por André Coeuroy). Do acima exposto são de tirar algumas notas, como o facto de que, entre todas as obras de Max Frisch (ver anexo I, p.108), apenas seis tenham sido traduzidas para português (duas das quais em conjunto). Parece haver, contudo, uma certa constância da parte das editoras que se interessaram por este autor, já que uma se dedicou à narrativa e a outra ao drama. O facto de terem sido estas em particular e não outras obras de Frisch a serem traduzidas em Portugal, prende-se, julgo, com o facto de, com excepção de *Die Chinesische Mauer*, estas serem as obras de grande destaque do autor.

Importante é também notar que, após 1967, a obra de Frisch nunca mais foi publicada no nosso país, fenómeno que não aconteceu na Espanha e na França, onde as obras de Frisch continuaram a ser traduzidas pelo século XX afora e já no século XXI<sup>11</sup>.

Este desinteresse por Frisch após 1967 dever-se-á porventura a uma maior procura em Portugal de outros autores com obra de cariz mais político, como Brecht ou Peter Weiss. O 25 de Abril de 1974 terá apenas intensificado esse pouco interesse, já que com o fim do Estado Novo, foi finalmente possível em Portugal ter contacto com todos aqueles autores e textos proibidos até então.

De apreciações<sup>12</sup> feitas na época às edições de Frisch em Portugal (por António Quadros às narrativas, e Orlando Vitorino e Miranda Mendes às peças de teatro, nomeadamente *A Muralha da China/Biedermann e os Incendiários* e *Andorra*, respectivamente) pode concluir-se que estas foram, na sua generalidade, consideradas de acessibilidade “difícil” ou “muito difícil”, sendo, assim, aconselhadas para leitores com mais de 18 anos (nos casos de *Chamam-me Gantenbein* e *Não Sou Stiller*) e acima dos 21 anos para as restantes, “com formação” e “cidadinos”.

Os textos foram, de uma maneira geral, classificadas como “bons”. No entanto as apreciações à tradução já diferem um pouco. No que respeita às peças de teatro a opinião é de que a tradução é boa. *Andorra* é, inclusivamente, considerada uma obra de vanguarda (cf.: <http://www.leitura-gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=>

---

<sup>11</sup> Excepção terá que ser, naturalmente, feita a traduções amadoras que possam ter produzidas ao longo destes anos, como a que encontrei num blog na Internet: *O Judeu de Andorra (Der Andorranische Jude)*, com data de publicação online de 2007 (cf.: <http://sol.sapo.pt/blogs/nemesis/archive/2007/12/01/O-Judeu-de-Andorra.aspx>).

<sup>12</sup> Textos dactilografados, com breves descrições das obras e apreciações qualitativas sobre a tradução, sobre os leitores que deveriam ter acesso a elas, etc (ver anexo II, pp.110-113).

19663), enquanto a necessidade de formação cultural por parte dos leitores é enfatizada na crítica a *Biedermann e os Incendiários*, como sendo essencial para a compreensão do cariz alegórico da obra (cf.: <http://www.leitura-gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=19666>).

As narrativas, por sua vez, tiveram direito a apreciações mais díspares. Enquanto *Não Sou Stiller* é considerada uma obra “de grande interesse”, já *Chamem-me Gantenbein* é vista como uma obra não recomendável (apenas assinalada como “aceitável”) por ser uma obra de carácter ambíguo, ambiguidade essa que a tradução parece apenas vir acentuar (cf.: <http://www.leitura-gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=19664>). O romance *Os Homens não são Máquinas* é classificado de “aceitável”, mas “com reservas”, já que, devido à sua temática, se pode tornar um livro “perigoso”, pois trata um tema “delicadíssimo”. Contudo, o crítico faz questão de elogiar o texto em termos estilísticos (cf.: <http://www.leitura-gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=19665>).

Tal como no resto da Europa, a obra de Max Frisch não se ficou pela publicação escrita, algumas das suas peças chegaram também aos palcos portugueses. No entanto, a obra dramática de Frisch não escapou à censura, e a primeira tentativa de representação de uma peça do autor em Portugal saiu gorada. Em Março de 1962 a censura reprovou um pedido de autorização do Teatro Moderno de Lisboa para representar *Andorra* (em tradução de Ilse Losa) (cf.: Lívio 2009:286). A peça terá sido avaliada por três censores, que terão reprovado a encenação devido à temática do anti-semitismo e da opressão política (cf.: Marques 2009:132-133), tão facilmente generalizáveis a questões raciais e à guerra colonial.

Contudo, no mesmo ano, a 7 de Dezembro, estreia no Porto, pela mão do Teatro Experimental do Porto, numa encenação de João Guedes e com Nunes Vidal, Alda Rodrigues e Leandro Vale nos papéis principais, *O Respeitável Senhor e os seus Hóspedes*, uma tradução de Júlio Gesta da peça *Biedermann und die Brandstifter*<sup>13</sup> (ver anexo III, pp.118-119), cujo título terá sido “afastado” do original por indicação da censura prévia, que não teria permitido que o título contivesse a palavra “incendiários”<sup>14</sup>. Com o novo título, a peça foi, então, aprovada em 12 de Julho de 1962, com apenas um

---

<sup>13</sup> A peça *O Respeitável Senhor e os seus Hóspedes* terá estado em cena até meados de Fevereiro, pelo que pude verificar na consulta às edições do *Jornal de Notícias* dos dias posteriores à estreia.

<sup>14</sup> Informação que me foi transmitida por Júlio Gago, actual director do Teatro Experimental do Porto.

corte, e classificada como espectáculo para maiores de 12 anos<sup>15</sup> (ver anexo III, pp.121-122). O programa do espectáculo integra um texto de Ilse Losa, no qual se apresenta Frisch e a sua obra e se faz um resumo da acção e do significado da peça<sup>16</sup>.

Como pude constatar pelo texto de *O Respeitável Senhor e os seus Hóspedes*, tão gentilmente cedido pelo TEP, a peça não contém o epílogo. No entanto, é importante notar que este não fazia parte da peça original. Frisch acrescentou-o em 1958 para a encenação em Frankfurt, pois *Biedermann und die Brandstifter* não tinha duração suficiente para cobrir todo o tempo do espectáculo<sup>17</sup>. Ora segundo alguns críticos, o epílogo não acrescentaria nada de novo à peça, vindo apenas acentuar a incorrigibilidade da personagem central e da mulher (cf.: Petersen 1979:75; Beckermann 1976:146). Assim, é aceitável considerar que, conforme me informou o director do TEP, Júlio Gago, relativamente à encenação no teatro portuense, a peça havia sido realmente submetida à censura prévia ‘na íntegra’, tal como havia sido concebida na 1.ª versão suíça. A exclusão do epílogo levanta-me a conjectura de que o tradutor (talvez em colaboração com o encenador, João Guedes), terá tido razões estéticas para o fazer, considerando que o desfecho da segunda versão prejudicaria a peça. Outra hipótese será um acto de auto-censura, prática muito frequente na época.

No dia da estreia, o *Comércio do Porto* anuncia a encenação num pequeno artigo pouco aprofundado, salientando a fama de Max Frisch e o interesse que a peça iria “despertar [...] entre a população do Porto amante do bom teatro” (cf.: CP 07/12/62). Curiosamente, o mesmo artigo seria publicado no dia seguinte no *Diário de Notícias* com pequenas alterações: apenas a adição ou omissão de algumas palavras e um acréscimo de informação no final. O articulista comete porém um engano ao mencionar o nome do tradutor, chamando-lhe “Júlio Costa”, embora esta informação esteja correcta no artigo do *Comércio do Porto* do dia anterior. Estranhamente, e apesar de o artigo ser publicado no dia 8 de Dezembro, mantém a informação de que o TEP iria “apresentar hoje” a peça (cf.: DN 08/12/62). Este mesmo artigo é ainda publicado no jornal *República*, também a

---

<sup>15</sup> De salientar que a tradução de Júlio Gesta apresenta uma “domesticação” nos nomes das personagens, como por exemplo, no nome próprio da personagem principal, que embora mantenha o apelido *Biedermann*, se chama *Teodoro*, ou ainda no nome de um dos incendiários, que do Alemão *Schmitz* passa a *Veloso* na versão portuguesa e da viúva *Knechtling*, que na tradução surge como *Viúva Valete*, o que demonstra a vontade de aproximar a peça do sistema cultural receptor.

<sup>16</sup> Tive acesso ao texto de Losa através da documentação que me foi cedida pelo Teatro Nacional D. Maria II. No entanto, o TEP menciona-o num texto publicado na internet, aquando da comemoração do 47º aniversário da estreia de *O Respeitável Senhor e os seus Hóspedes*, em Dezembro de 2009 (cf.: [http://www.facebook.com/profile.php?v=app\\_2347471856&ref=profile&id=10000028825829](http://www.facebook.com/profile.php?v=app_2347471856&ref=profile&id=10000028825829)).

<sup>17</sup> Na encenação em Zurique, o espectáculo foi completado com outra obra de Frisch, nomeadamente *Die große Wut des Philipp Hotz* (1960).

8 de Dezembro, mantendo, porém, a primeira parte *ipsis verbis* como no artigo do *Comércio do Porto*, mas contendo o acrescento feito no *Diário de Notícias* (cf.: Rp 08/12/62). No dia 11 do mesmo mês de Dezembro este artigo tornaria a ser publicado no *Diário Ilustrado*, tal e qual como no jornal *República* (cf.: DI 11/12/62). De assinalar que o texto não está assinado em nenhuma das publicações.

No dia após a estreia, é possível encontrar artigos um pouco menos superficiais que já mencionam algumas características conteudísticas da peça e até a tradução. O *Comércio do Porto*, num artigo assinado por A. P. de A., considera a tradução feita “com fidelidade” pelo tradutor “que não lhe deturpou o sentido jocoso, irónico e crítico do original”. Classifica a obra de “curiosa” e “talvez não acessível a todos” com a qual o autor, “detentor de uma apreciável obra literária e teatral”, trabalha “o seu tema favorito - a tensão e as preocupações do homem actual e do seu tempo”. Para além do carácter humorístico da obra, o artigo menciona ainda a comicidade que, juntamente com as características referidas acima, dá autenticidade à peça, ao mostrar o “ser humano com todas as suas imperfeições” (cf.: CP 08/12/62). Este artigo levanta-me, no entanto, algumas questões, nomeadamente até que ponto o articulista conheceria a obra de Max Frisch, já que, como anteriormente mencionado, apenas uma pequena parte da sua obra havia sido publicada em Portugal e também se o articulista terá tido acesso à obra original, de modo a poder fazer tais considerações sobre a tradução. De destacar é ainda o facto de, neste artigo, o articulista chamar a uma das personagens *Viúva Valente* e não *Valete* como surge na encenação.

No *Diário do Norte*, por seu lado, o articulista, que assina S. P., pese embora as referências ao talento do autor, considera a peça um pouco “fraca”. No entanto, curiosamente confessa que “não conhecemos a sua obra”. Da encenação destaca a “fragilidade” das situações, que, no entanto, causam “um sorriso irónico”, e as “boas piadas”. Classifica a peça demasiado “absurda” e critica o facto de “a cobardia e a estupidez que o autor quis encerrar no personagem central” não terem sido suficientemente “chocantes”, deixando uma “sensação de vazio” (cf.: DNt 08/12/62).

O *Jornal de Notícias*, num artigo razoavelmente aprofundado e assinado por S., destaca o diálogo como tendo sido a força da encenação. Classifica a obra literária como “notável” e “certamente com fidelidade à ideia original”. Salienta o conteúdo com uma mensagem “válida” e actual, assim como o facto de Frisch se ter debruçado sobre um “problema tão humano” com “deliciosa ironia” e “crítica mordaz” e “ímpiedosa”, que bem mereceu os aplausos recebidos. De destacar também que o articulista considera a

encenação da peça de Max Frisch como tendo constituído “uma nova realização condigna das responsabilidades e do prestígio de que o TEP tão justamente goza” (cf.: JN 08/12/62).

Dando apenas nota da representação e daqueles por ela responsáveis, o *Diário de Lisboa* dedica, também, à encenação do TEP um pequeníssimo artigo que não vem assinado.

Esta encenação não foi apenas publicitada pela imprensa do Porto e de Lisboa. Em Coimbra, a revista *Vértice* também destaca o espectáculo, salientando o “grande serviço ao teatro nacional” que o TEP presta com esta encenação (cf.: V 08/12/62). A notícia do espectáculo do TEP “chegou” ainda à Madeira, onde o jornal *Madeira Popular*, inexplicavelmente, refere que “o TEP [...] segue uma linha definida pela causa do bom teatro. «O Senhor Biedermann» e «Os Sucendiários» [sic] de Max Frisch são as peças previstas” (cf.: MP 08/01/63).

Já em Janeiro de 1963, os jornais de Lisboa dedicam alguns artigos às últimas representações da peça no Porto. A *República* dedica dois artigos ao TEP no dia 16 de Janeiro. Um mais pequeno, sem autor, onde apenas se destacam as últimas encenações da peça. Num outro, um pouco mais longo e assinado por E., já se menciona o “êxito” da encenação (cf.: Rp 16/01/63), artigo esse que o *Diário Ilustrado* voltaria a publicar no dia seguinte sem assinatura.

O mesmo texto seria levado à cena no Teatro D. Maria II em 15 de Fevereiro de 1963 sob o título de *O Sr. Biedermann e os Incendiários*<sup>18</sup>, com encenação de Pedro Lemos e interpretação de Pedro Lemos, Cecília Guimarães, Gina Santos e Carlos Wallenstein<sup>19</sup>, entre outros. Constituía a segunda parte de um espectáculo de duas peças, pois, contrariamente ao que sucedeu no TEP, o texto tinha epílogo, mas foi censurado<sup>20</sup>, tal como verifiquei pelo texto que me foi gentilmente cedido pelo arquivo do Teatro Nacional D. Maria II, onde se pode ver um carimbo com a palavra “proibida” em cima

---

<sup>18</sup> Esta não teria sido a primeira vez, nem talvez tenha sido a última, que a censura fosse mais permissiva com a actividade teatral da capital. Segundo informações do TEP, teria havido inclusive casos em que a censura teria permitido encenações apenas em Lisboa, proibindo-as de sair da capital.

<sup>19</sup> Para o público de hoje em dia e a título de curiosidade será talvez interessante saber que o coro esteve a cargo de nomes, entre outros, como: Canto e Castro, João Perry, Varela Silva, Jacinto Ramos, Carlos Avilez e Curado Ribeiro.

<sup>20</sup> O texto encenado no Teatro D. Maria II é o mesmo que tinha sido anteriormente encenado pelo TEP. No entanto, aqui, o texto conservado no arquivo do Teatro Nacional D. Maria II contém epílogo ao contrário do texto que me foi cedido pelo TEP. Em relação à encenação no TEP, o facto de no registo de repertório da peça os nomes das personagens surgirem como no original e ser mencionado o nome do incendiário *Schmitz*, leva a crer que nesta segunda encenação da peça, os nomes das personagens ficaram em alemão como no original, não se verificando a aproximação à cultura de chegada que se registou na encenação feita no Porto.



do texto, o que fez com que apenas a peça de Frisch não ocupasse todo o tempo do espectáculo<sup>21</sup>.

Esta encenação foi largamente comentada pela imprensa da época. De um modo geral a peça foi muito bem acolhida pela crítica. No dia seguinte ao da estreia, o *Diário Popular*, jornal lisboeta de grande tiragem nacional, publica um artigo bastante aprofundado assinado por M. L. R., onde o articulista menciona a faceta de “manifesto político” da obra, na medida em que satiriza a burguesia de modo “transparente”. Talvez por isso tenha classificado a obra também como “audaciosa e original” e importante para a “renovação dos [...] horizontes artísticos” do teatro em Portugal. Dá grande destaque às representações que considera de qualidade e refere ainda a fraca reacção do público (cf.: DP 16/02/63).

Na *República* lamenta-se o facto de a peça ter ido à cena sem o epílogo. O articulista, que assina C., menciona também o facto de Max Frisch ser pouco conhecido em Portugal, apenas representado uma vez, pelo TEP (cf.: Rp 16/02/63).

Com um artigo maior do que as outras publicações, da autoria de M. de A., o *Diário de Lisboa* divide em partes mais ou menos iguais as considerações às duas peças do espectáculo. Começa por apresentar Max Frisch como um “suíço famoso na Alemanha”, cuja reputação começara já a espalhar-se pelo mundo, e como “discípulo de Brecht”. Sobre a peça, considera-a “impiedosa, demolidora e irresistível [...] digna dos maiores elogios”. Pressupondo que o epílogo é fundamental para o entendimento da peça, afirma que a sua amputação a deixa em aberto, mas não a impede de causar “choque” nos espectadores, que, segundo o articulista, só não se ririam se não tivessem sentido de humor, ou “perceberam bem demais o que se esconde com a verdade”. Esta publicação é a única a mencionar o facto de este texto ser a tradução de Júlio Gesta encenada no TEP no ano anterior (cf.: DL 16/02/63).

Rival do *Diário de Lisboa*, *O Século* publica, junto ao seu artigo, assinado por D. M., fotografias de cenas das peças que compuseram o espectáculo. Da peça de Frisch, que considera “de vanguarda”, diz ser uma “saborosíssima sátira” a uma fatia da sociedade usualmente apelidada de “os inocentes úteis”. *O Século* é mais explícito, afirmando a “actualidade” da peça, que “deveria contribuir para abrir os olhos de muita gente que

---

<sup>21</sup> A primeira parte do espectáculo foi ocupada com a encenação da peça *O Dia Seguinte*, de Luiz Francisco Rebello, que em Maio do mesmo ano se estreou também no Teatro Moderno de Lisboa, partilhando o cartaz com mais duas peças: *O Pátria*, de Strindberg, e *O Professor Taranne*, de Adamov. Não era vulgar que a mesma peça fosse levada a cena ao mesmo tempo por companhias de teatro diferentes (cf.: Lívio 2009:82).

teima em ser cega”, embora considere que esse efeito não terá sido conseguido, dada a “estranheza e incompreensão manifestada” por muitos dos espectadores. Da tradução de Júlio Gesta, diz apenas que é “satisfatória” (mais uma vez me questiono sobre qual o conhecimento do texto original para fazer tal afirmação). *O Século* deixa, contudo, no final do artigo, uma nota de ironia, ao mencionar o corte do epílogo, que não crê ter sido “por complacência para com os «inocentes úteis» que pudessem ir ao Nacional” (cf.: OS 16/02/63).

Num artigo de dimensão significativa, assinado por Tomaz Ribas<sup>22</sup>, o *Diário Ilustrado* elogia a encenação da obra de Frisch, começando por considerá-la uma peça de nível superior e de teatro actual, características que refere serem também do próprio autor. Para este diário, a representação de *O Sr. Biedermann e os Incendiários* de Max Frisch, colocou Lisboa “ao lado das grandes capitais”, com uma única diferença: a de não ter visto a obra na íntegra. Do corte, afirma ter sido prejudicial para a “unidade” e “significado da obra”. Dedica considerável espaço a falar do autor e da sua importância para o teatro na era pós Brecht, mencionando que “as peças de Max Frisch são sempre um eco dos tremendos problemas em que o homem e a sociedade actuais se debatem”. Considera a peça uma “genial farsa” cheia de “actualidade”. Da tradução diz apenas ser “correcta” e “teatral” (cf.: DI 16/02/63).

Por fim, o *Diário de Notícias* realça o facto de o público não ter, talvez, percebido a peça ou não se tenha rido porque demasiadamente identificado com a personagem principal, mencionando que a obra de Frisch terá sido tema de discussão entre “as senhoras [...] escandalizadas”. Não deixa, porém, de elogiar a peça e a encenação, considerando a obra como sendo de “teatro moderno” (cf.: DN 16/02/63).

A 17 de Fevereiro, foram também dedicados longos artigos à encenação da peça. O *Diário da Manhã*, num artigo não assinado, considerou a peça “excelente”, “variada e evolutiva; moderna e inteligente”. Classifica-a de “tragédia ao contrário”, de forma pura e conteúdo dramático e satírico, representativa do “teatro moderno”. Deixa apenas um único senão à tradução (voltando à questão do conhecimento do original), considerando-a “muitas vezes artificial” (cf.: DM 17/02/63).

Também “moderna” é a classificação que a publicação *Novidades* dá à peça, num artigo de J. M. A., que considera este espectáculo como sendo para adultos. Em relação ao

---

<sup>22</sup> Ao que tudo indica, seria responsável pelo arquivo do *Diário Ilustrado*. “Um homem de cultura que viria a ganhar nome” (<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RecursosInformativos/Colaboracoes/DiarioIlustrado.pdf>)

conteúdo, salienta as pitadas de “humorismo”, “comédia” e “crítica mordente” que compõem a peça (cf.: Nvd 17/02/63).

Já *A Voz* dedica a maior parte do seu artigo, mais curto do que os anteriores e assinado por José Reis, à peça de Luiz Francisco Rebello que integrou o espectáculo (cf.: *supra* nota 21). Quanto a *O Senhor Biedermann e os Incendiários* faz apenas uma apreciação (positiva, diga-se) da encenação, da representação dos actores e do coro, mencionando, sobre o conteúdo, apenas que a peça tem a “intenção de fazer rir e pensar” (cf.: AV 18/02/63).

De um modo geral, a reacção da imprensa à encenação da peça no Teatro D. Maria II é positiva. A peça é considerada como sendo de grande qualidade, assim como a encenação, da qual praticamente todas as publicações destacam a representação de Carlos Wallenstein como um dos incendiários.

As considerações de alguns destes articulistas em relação à falta do epílogo levam-me a supor que estes não teriam um conhecimento sólido da peça, pois, como já explicado, o epílogo foi acrescentado posteriormente por Frisch e não acrescenta nada à temática de *Biedermann*.

Em Novembro de 1964, o Teatro Moderno de Lisboa tenta novamente representar *Andorra*, mas a peça é, mais uma vez, reprovada<sup>23</sup>. Desta vez, a apreciação já não terá sido consensual, com alguns censores a defender a sua encenação, por se tratar de uma “obra de inquestionável interesse”. Contudo, a peça foi, mais uma vez reprovada, ao que tudo indica por a maioria dos censores temer a reacção do público aos temas do “extermínio racial e do militarismo”, temas esses muito delicados em época de guerra colonial (cf.: Marques 2009:133). De referir que, na obra *Teatro Moderno de Lisboa (1961-1965)*, se menciona que a peça seria encenada mais tarde no Teatro Nacional D. Maria II, pela Companhia Amélia Rey-Colaço/ Robles Monteiro (cf.: Lívio 2009:58). No entanto, o Teatro D. Maria II informou-me não ter referências relativas a esta encenação no seu arquivo.

O Teatro Moderno de Lisboa iria apresentar através de Artur Ramos um novo pedido para a encenação de *Andorra* em 1969, pedido esse mais uma vez reprovado pela censura (cf.: Borges 2008:177). Este novo pedido terá certamente sido feito contando

---

<sup>23</sup> A censura a esta peça de Frisch faz parte dos 18 processos de censura que sofreu o Teatro Moderno de Lisboa, em cujos pareceres os censores opinam sobre várias vertentes das obras, nomeadamente “sobre o perigo das «interpretações», sobre «intencionalidades», «afirmações de valor (sobre religião, justiça, ordem, etc.)»” (Lívio 2009:287/288).

com uma possível maior abertura e menor rigidez censória ansiada durante o período marcelista. Porém, os “sete membros da comissão” terão sido consensuais no que respeita às consequências que esta encenação, considerada inoportuna, poderia causar na época (cf.: Marques 2009:133-134).

Entretanto, em 1965, e, ao que tudo indica no dia 22 de Março, o Teatro Experimental do Porto levaria Frisch à cena mais uma vez, desta feita com a peça *A Grande Cólera de Philipp Hotz*<sup>24</sup>, uma obra que nunca foi publicada em livro em Portugal. A tradução é de Orlando Neves<sup>25</sup> e a interpretação ficou a cargo de António Montez, Nunes Vidal e Alina Vaz, entre outros. A peça foi aprovada para encenação com alguns pequenos cortes e classificada para maiores de 17 anos (ver anexo III, pp.123-124).

Sem ter, por parte da imprensa, o destaque que teve a peça anterior, *A Grande Cólera de Philipp Hotz* foi anunciada em Março de 1965 no *Primeiro de Janeiro*, como “próximo espectáculo do TEP” (PdJ 15[?]/03/1965) e novamente a 22 de Março, mais uma vez num pequeno anúncio, não assinado, muito parecido com o publicado anteriormente. O mesmo jornal dedicaria, no dia seguinte, um longo artigo, já mais aprofundado, ao espectáculo, classificando ambas as peças (cf.: *supra* nota 24) como “fáceis”, embora nenhuma de autor “fácil”. De Frisch salienta ser um “estrangeiro no seu próprio país”, país esse que observa e contra o qual se encoleriza. Será com base neste sentimento que Max Frisch constrói a personagem principal desta peça. (cf.: PdJ 23/03/65)

No *Comércio do Porto*<sup>26</sup>, um artigo sem menção de autor destaca Max Frisch como “um dos mais consagrados dramaturgos europeus” e considera que o espectáculo do TEP é “dedicado a um público mais exigente” (cf.: CP (33/03/1965).

A notícia desta encenação de Max Frisch chegaria até às colónias. *A Tribuna* de Lourenço Marques dá grande destaque ao espectáculo do TEP e, na edição de 22 de Março de 1965<sup>27</sup>, publica um artigo, apenas assinado com T. N., no qual o articulista menciona a peça de Frisch bastante aprofundadamente. Considera a peça “psicológica e não metafísica, irónica e não cruel”, “comunicativa”, que poderá provocar “um misto de

---

<sup>24</sup> Esta peça deveria fazer parte de um espectáculo de três peças juntamente com *O Escorial*, de Michel Ghelderod e *O Guichet*, de Jean Tardieu. No entanto, a peça *O Escorial* não chegaria a ser representada (cf.: CP 22/03/65)

<sup>25</sup> Ao contrário de Júlio Gesta na peça *Biedermann e os Incendiários*, Orlando Neves não adapta os nomes das personagens à cultura de chegada, trazendo para a cultura nacional um pouco da cultura de partida.

<sup>26</sup> Embora o *Comércio do Porto* dedique um longo artigo ao TEP e à sua actividade, faz apenas referência à peça, não se alongando em críticas à representação (cf.: CP 22/03/65)

<sup>27</sup> A incerteza quanto à data dá-se porque a informação não se encontra claramente legível.

comoção e lucidez, de simpatia e riso”, ou seja, uma peça que provoca emoções contraditórias no espectador. Destaca na peça a força das “palavras” num “teatro aceitável, são, um teatro que se não nega a si mesmo, um teatro que estiliza a palavra para desmistificar certas palavras”. (cf.: AT 22/03/1965)

Nos meses seguintes a peça seria ainda mencionada em publicações como a *Plateia* e a *Palavra*. No entanto, estranhamente, já que se trata de artigos do mês de Abril, ambas as publicações falam da futura estreia (cf.: Plt 1[?]/04/1965 e Plv 21[?]/04/1965).<sup>28</sup>

O *Jornal Feminino* destaca com grandes letras esta encenação, considerando a peça “intensamente subjectiva”, que “vive da atmosfera paranóica do principal personagem” (cf.: JF 15/05/65).

Depois desta encenação do TEP, Max Frisch só voltaria a ser levado à cena em Portugal depois do 25 de Abril. Mais uma vez a peça escolhida foi *Biedermann und die Brandstifter*, desta feita com o título de *O Senhor Benquisto e os Incendiários*. A peça estreou a 31 de Março de 1977, no Teatro de Animação de Setúbal, com adaptação e encenação de Carlos Wallenstein, que tinha representado o papel de Schmitz, um dos incendiários, na encenação do Teatro Nacional D. Maria II.

Encontrei também na internet referência a uma encenação de *Andorra* em 1980 no Teatro Aberto em Lisboa, encenação essa cuja realização me foi desmentida pelo próprio Teatro. De Júlio Gago obtive a informação (embora sem certezas absolutas), de que esta peça só teria sido encenada em Portugal uma única vez, sem, no entanto, ter podido precisar que companhia teria feito essa encenação<sup>29</sup> e em que teatro.

Durante uma pesquisa pela *world wide web*, foi-me possível encontrar um artigo do jornal *Público*, de 12 de Maio de 1995, referindo a estreia, no dia anterior, no Estrela Hall<sup>30</sup>, Lisboa, de uma encenação da peça *Andorra* (ver anexo III, p.115), apresentada pela companhia de teatro Lisbon Players, uma companhia amadora fundada em 1947 (cf.: [www.lisbonplayers.com.pt/site/about-us](http://www.lisbonplayers.com.pt/site/about-us)), que fez uma encenação em inglês a partir de uma tradução de Michael Bullock, tradutor de outras obras de Max Frisch para inglês. Com encenação de George Ritchie, a peça foi protagonizada pelo actor David Al Khal,

---

<sup>28</sup> É de considerar a possibilidade de as datas constantes no arquivo do TEP não estarem correctas.

<sup>29</sup> Uma das hipóteses sugerida por Júlio Gago foi o Teatro da Comuna, que, no entanto, me informou nunca ter encenado Max Frisch.

<sup>30</sup> O Estrela Hall era conhecido por passar filmes de campanha anti-nazi e terá escapado à censura pelo facto de as peças serem encenadas em “idioma estrangeiro”. Chegou a ser a casa da companhia Rey Colaço/ Robles Monteiro, quando esta ficou *desalojada* (cf.: [www.lisbonplayers.com.pt/site/about-us](http://www.lisbonplayers.com.pt/site/about-us))

português de origem libanesa, e Sara Tamulonis, portuguesa de origem lituana. (cf.: <http://quexting.di.fc.ul.pt/teste/publico95/ED950512.txt>)

Neste mesmo artigo, *Andorra* é considerada a “peça mais famosa de Max Frisch” e autor e peça são inscritos “na tradição brechtiana”. Sublinhe-se que, juntamente com uma sinopse da peça, o articulista refere que, embora *Andorra* seja, no original, uma república imaginária, é, nesta encenação, Portugal, já que se podia ver em palco a designação escrita “Café Central”, bem como “cartazes que anunciam touradas em Alcochete” (cf.: <http://quexting.di.fc.ul.pt/teste/publico95/ED950512.txt>).

O artigo traz ainda uma menção à suposta encenação da peça no Teatro Aberto em 1980 (não deixa de saltar à vista que o ano da encenação coincida com a outra referência a esta ‘encenação’ mencionada anteriormente (cf.: *supra* p.21), e acrescenta a título de curiosidade, que a peça tinha sido publicada em livro, não estando porém, já na altura, disponível no mercado (cf.: <http://quexting.di.fc.ul.pt/teste/publico95/ED950512.txt>).

Também na internet encontrei referências a uma encenação amadora da peça *Die Chinesische Mauer*, encenação essa levada a palco, já no século XXI, mais exactamente no ano 2000, em alemão pelo Grupo de Teatro Alemão da Universidade do Minho. Foram três as encenações, duas no auditório do Instituto Português da Juventude (IPJ) em Braga, em 10 e 11 de Maio e uma terceira em 13 de Maio na Deutsche Schule, no Porto (ver anexo III, p.116).

O mesmo grupo de teatro encenaria ainda, em 2003, *Biedermann und die Brandstifter*, mais uma vez em alemão, em 16 de Abril e a 7 de Maio no IPJ de Braga, e no dia 30 de Abril no campus da Universidade do Minho<sup>31</sup> (ver anexo III, p.117).

Encontrei ainda menção a uma encenação amadora de Vítor Azevedo da peça *Os Incendiários* realizada em 2002 pelo Grupo de Iniciação Teatral da Trafaria (cf.: <http://www.gitt.do.sapo.pt>), uma associação cultural fundada em 1972, que define como seus objectivos “a divulgação de grandes dramaturgos mundiais” e a promoção do “teatro junto das classes menos favorecidas intelectual e economicamente” (cf.: [http://www.acd.pt/portal/page/portal/ACDV2/CRIAR/DETALHE\\_FINAL\\_2?ParamMenuBoui=15719701&visitar\\_detalhe\\_novo\\_3\\_qry=boui=26275911&paramMenuBoui2=15719701&lista=em+destaque&paramCor=criar](http://www.acd.pt/portal/page/portal/ACDV2/CRIAR/DETALHE_FINAL_2?ParamMenuBoui=15719701&visitar_detalhe_novo_3_qry=boui=26275911&paramMenuBoui2=15719701&lista=em+destaque&paramCor=criar)). Infelizmente, não me foi possível obter mais informações sobre esta encenação.

---

<sup>31</sup> Na página da web do Departamento de Estudos Germanísticos da Universidade do Minho não encontrei qualquer indicação sobre quem terá feito a encenação de qualquer das peças representadas pelo grupo.

Do acima exposto podem ser retiradas várias ilações. Se, por um lado, a publicação da obra de Max Frisch em Portugal começou sensivelmente na mesma altura que nos países vizinhos, sobretudo em Espanha e França, por outro esta cingiu-se, em Portugal, a seis obras editadas num curto período de 11 anos. Esta reduzida recepção verificou-se também em palco: de 1962 até ao presente, apenas quatro peças, considerando a encenação inglesa de *Andorra*, e a alemã de *Die chinesische Mauer* – embora *Biedermann* tenha conhecido cinco encenações.

Não se poderá contudo dizer que tenha havido pouco interesse por Max Frisch antes do 25 de Abril. Houve, na verdade interesse de grandes companhias de teatro da época, nomeadamente do Teatro Experimental do Porto e do Teatro Nacional D. Maria II, sobretudo pelas duas peças de grande destaque do autor. A obra de Frisch mais “desejada” na altura terá sido *Andorra*, talvez por ser das peças mais politizadas e por isso mesmo nunca teve autorização para ser representada antes do 25 de Abril de 1974.

Já *Biedermann*, peça menos abertamente politizada, obteve uma recepção dividida. Se por um lado foi, de modo geral, aplaudida pelos críticos (que, no entanto, evidenciam um conhecimento pouco aprofundado, ao considerarem que a abolição do epílogo prejudicaria a peça), por outro, a peça não terá logrado uma forte adesão por parte do público.

Talvez a obra de Frisch não se enquadrasse naquilo que o ambiente cultural português exigia na época. É um facto que a camada intelectual portuguesa nos anos 60 procurava material politizado que pudesse exprimir os sentimentos de desagrado para com a situação político-social em Portugal, e embora Frisch tivesse obras de cariz político e de crítica social, não é um autor muito reconhecido como tal.

Na época após a Revolução dos Cravos, Frisch terá sido porventura ofuscado por todos aqueles dramaturgos que, até então, não era permitido encenar, como será o caso de Brecht ou Peter Weiss, entre outros. Assim, talvez por ser um autor com uma produção mais heterogénea, apenas pontualmente politizada, Max Frisch não terá conseguido manter bem vivo o interesse pela sua obra em Portugal, com excepção do Teatro de Animação de Setúbal e de algumas companhias de teatro amador e universitário.

Mais difícil de explicar será, talvez, o fim da publicação em livro da sua obra, que, em Portugal terminou em 1967, mas que continuou nos países vizinhos até ao século XXI, já que a heterogeneidade de Frisch lhe permitiria, sem dúvida, ir ao encontro dos gostos de muitos amantes da Literatura.

### 3. Análise relevante para a tradução

De acordo com o paradigma funcionalista, ao mesmo tempo pragmático e flexível que pretendo perfilhar, qualquer trabalho de tradução deve ser precedido por uma análise ao texto de partida numa perspectiva tradutiva. Assim, neste capítulo, apresentarei uma análise ao texto *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*<sup>32</sup> centrada em questões relevantes para as futuras opções de tradução e, numa segunda parte, serão expostas algumas das decisões tomadas em função dessa análise e das conclusões dela tiradas.

Antes ainda não deixarei de notar que uma tradução feita propositadamente para um projecto de mestrado é uma tarefa algo subjectiva, uma vez que decorre de uma situação artificial no que diz respeito à definição da tarefa de tradução. A minha tarefa específica implicou a opção por, segundo a terminologia de Nord, uma tradução documental<sup>33</sup> que põe em primeiro plano o texto, o seu conteúdo e a sua forma. Além disso é uma vez que se tratava de traduzir um drama, havia ainda que decidir se deveria traduzir “para o palco ou para o papel” (for the stage or for the page)<sup>34</sup>. O facto de este trabalho se integrar num mestrado em tradução literária, sem uma orientação específica para a dimensão performativa, conduziu-me à opção de uma tradução para o papel.

De acordo com o modelo de Nord, foi feita uma análise do texto de partida relevante para a tradução (*übersetzungsrelevante Textanalyse*), que permitiu estabelecer a estratégia e antever possíveis problemas de tradução. De fora ficaram, por isso, questões que dizem respeito ao par de línguas e de culturas em questão<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> Nas citações ao texto utilizar-se-á a sigla DJ e será usada a edição Frisch, Max (2006), *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*, Edition Suhrkamp, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main

<sup>33</sup> No artigo *A Functional Typology of Translations*, Christiane Nord distingue dois tipos de tradução: documental e instrumental. A tradução documental funciona como metatexto, centrado no texto de partida, que procura reproduzir de forma linear. Já a tradução instrumental é um texto capaz de exercer a mesma função de qualquer outro texto, não sendo muitas vezes reconhecido como tradução (cf.: Nord 1997:52-54).

<sup>34</sup> Muito embora consciente da necessidade de articulação no texto dramático com a sua recepção cénica, tal como é enfatizado pelos estudos literários contemporâneos, opto por esta distinção mais tradicional que o carácter do meu trabalho justifica. Sobre a distinção ‘page/ stage’ e a posição dos estudos de tradução mais modernos acerca desta questão veja-se, por exemplo, Zurbach, 2005:22

<sup>35</sup> Segundo Eugene Nida, uma maior distância cultural causará mais dificuldades ao tradutor do que uma distância linguística. Quanto mais aproximadas forem as culturas, mais fácil é encontrar no sistema linguístico equivalências para a tradução (cf.: Nida 1964:157). No caso da obra *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*, encontramos-nos perante um par de línguas relativamente afastadas, uma de raiz germânica e a outra de raiz românica. No entanto, trata-se de duas línguas provenientes de culturas europeias de tradição judaico-cristã e, como tal, suficientemente aproximadas para não levantarem grandes dificuldades a nível de compreensão cultural. Assim sendo, será pertinente concluir, desde logo, que se trata de um texto com um grau de tradutibilidade elevado. Não se deve, contudo, esquecer que a acção



Notarei ainda que, muito embora siga o modelo de Christiane Nord para a *übersetzungsrelevante Textanalyse*, não tratarei na minha abordagem todas as questões consideradas relevantes pela teorizadora, atenderei apenas àquelas que me pareceram importantes para a tradução que me proponho fazer.

Começando pelos elementos externos ao texto, é de referir que a peça *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* foi escrita por Max Frisch em 1953 e revista em 1961 e que é desta última versão que apresento a tradução.

Quanto ao receptor, considero não haver uma diferença temporal significativa para questões de tradução entre a produção e a recepção originais por um lado e por outro o tempo da recepção portuguesa. Há sim um desfasamento entre o tempo da acção dramática e o da produção e recepção da obra, assunto a que voltarei quando tratar os factores internos.

No que respeita aos factores internos do modelo de Nord, retive apenas as questões de estrutura, léxico, sintaxe e pressuposições.

O texto apresenta-se dividido em cinco actos, não divididos em cenas, e com três *Intermezzos* no final dos actos um, dois e quatro, características que, obviamente devem ser mantidas.

Quanto às pressuposições, o *Don Juan* de Frisch é “um *Don Juan*” e como tal pertence a uma “família” de textos literários, com a qual tem uma ligação directa. Assim, para uma compreensão total deste texto, sem dúvida que são precisos alguns conhecimentos de base<sup>36</sup>. Não pretendo afirmar que um leitor desinformado não consiga compreender o texto pelo texto, mas não compreenderá as ligações do *Don Juan* de Frisch aos “outros *Don Juans*” e, por isso, ficará limitado no seu acesso à obra. Trata-se, todavia, no que

---

dramática é passada num espaço terceiro e que assim uma terceira cultura/língua é trazida para o processo tradutório. Dado que se trata da cultura espanhola, julgo que o tradutor fica beneficiado, já que é uma cultura/língua mais aproximada da cultura/língua de chegada. Todavia, o exotismo mantém-se, dado a acção decorrer num tempo mítico e num lugar apresentado como “teatral”, como referirei adiante.

<sup>36</sup> Ao decidir traduzir um texto que tem como base uma figura de Don Juan, o tradutor tem como primeira obrigação investigar o motivo, de modo a contornar eventuais dificuldades cognitivas. Assim, comecei por me inteirar sobre os textos fundadores do mito, de modo a poder enquanto leitora, entender a obra o mais profundamente possível. Para isso contribuíram as leituras de *El Burlador de Sevilla y el Convidado de Piedra* (1630), de Tirso de Molina, *Don Juan ou Le Festin de Pierre* (1665), de Molière e o conto *Don Juan* (1813), de ETA Hoffmann. Foram também úteis informações sobre a ópera *Don Giovanni* (1787), de Mozart-Da Ponte, e sobre o *Don Juan Tenório* (1844) de Zorrilla, textos aos quais Max Frisch foi, claramente, beber influências. Paralelamente consulte também alguns textos teóricos sobre o mito do Don Juan ao longo dos tempos dando especial atenção àqueles que mencionam o drama de Frisch e a posição deste dentro da evolução do mito.

respeita a Don Juan, de um mito da cultura universal moderna, podendo pressupor-se um nível de conhecimento equivalente em Portugal e nos países de língua alemã. Assim, não creio que este aspecto interfira directamente na tradução. Também por essa razão optei por não colocar notas de rodapé explicativas, que se justificariam por exemplo num texto didáctico, uma vez que elas também não existem no original e as possíveis dificuldades de compreensão não advêm de diferenças entre as duas culturas

Com referência ao léxico e à sintaxe, começarei por referir que o texto está escrito em alemão padrão, *Hochdeutsch* e que a linguagem utilizada é contemporânea e tem, naturalmente marcas de oralidade. Uma observação mais atenta não deixará de registar a presença de laivos arcaizantes que concorrem para a instauração do tempo mítico que é o tempo da peça, mas estes não chegam para causar grandes problemas à tradução. É que, muito embora a acção dramática seja passada na época da conquista de Córdoba aos Mouros, que terá acontecido em finais do século XIII, durante a reconquista liderada pelos Reis Católicos, e existam no texto referências à publicação recente do *Don Juan* de Tirso de Molina, que ocorreu por volta de 1630. Esta questão será aprofundada mais adiante, quando se mencionarem exemplos práticos das escolhas de tradução feitas mediante as dificuldades levantadas pelo texto.

Importante também referir que os antropónimos e algumas formas de tratamento estão em castelhano, dado que a acção dramática, que se desenrola num espaço referido por vezes como teatral é, simultaneamente, a Andaluzia, e o mesmo se tentará retratar na tradução, como à frente será exemplificado. Ainda dentro desta questão, há que mencionar uma fala (a última do *intermezzo* do quarto acto) que constitui uma citação do texto de Molière e que é transcrita em francês, e assim será mantida na tradução.

Digna de nota é também a linguagem religiosa e bíblica que surge frequentemente citada e parodiada, o que dentro da medida do possível deve ser mantido na tradução. Estes aspectos serão adiante descritos com mais pormenor.

Por fim, notarei num parêntesis que, com o intuito de justificar algumas das opções feitas durante o processo tradutório de *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*, recorri à terminologia de Antoine Berman, nomeadamente ao seu artigo *Translation and the Trials of the Foreign*, de 1985<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Este sistema, segundo Berman, analisa a tradução como sistema deformativo, que apresenta tendências de “naturalização” do texto de partida por parte da cultura de acolhimento, processo esse que afasta a tradução da sua função essencial: receber o estrangeiro como estrangeiro. A escolha desta perspectiva

De seguida destacarei alguns exemplos de passagens do texto que levantam problemas e me forçaram a reflexões mais ponderadas, acabando por provocar desvios ao texto de partida.

### 3.1 Topónimos e antropónimos

Em *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*, e na tradição do mito *donjuanesco*, a acção dramática, muito embora seja apresentada numa “Sevilha teatral”, é entendida pelo leitor como desenrolando-se em Espanha, neste caso específico na Andaluzia entre Sevilha, Córdoba e Ronda. O tempo em que decorre a peça, anunciado como um tempo de “bons costumes” reporta essencialmente, pese embora a linguagem actualizante, a um tempo feudal. Daí que não seja estranho que os nomes das personagens apareçam todos em espanhol e que alguns deles sejam precedidos pelo título honorífico *Don* e *Donna*, como marca do estatuto social que detêm.

A manutenção na tradução dos antropónimos em espanhol afigura-se-me, por isso, como necessário, tanto mais que se trata, em muitos casos, de personagens serem oriundas de outras obras literárias, não devendo, como tal, perder o nome que permite ao leitor uma identificação das mesmas<sup>38</sup>. A tradução dos nomes neste caso tiraria à obra marcas importantes de intertextualidade e descaracterizaria o texto.

No que respeita aos topónimos, foram usadas, sempre que possível, variantes portuguesas para aqueles que têm tradução em português, já que estas não retiram ao texto qualquer das suas características e a sua não adaptação causaria estranheza ao leitor do texto de chegada.

### 3.2 Questões lexicais

#### 3.2.1 Schloß e Festung

É certo que com uma simples consulta a um dicionário bilingue explica que *Schloß* significa *castelo* e *Festung* *forte*, existindo ainda, dentro do mesmo campo semântico, a

---

analítica deveu-se ao facto de se tratar de uma abordagem que, não sendo estritamente descritiva, também não é normativa. Berman preocupa-se em analisar a tradução, baseando-se nas alterações feitas pelo tradutor na sua maioria intuitivamente (cf.: Berman 1985:277-278).

<sup>38</sup> Para além das personagens comuns a outros textos donjuanescos, há ainda a notar a presença da alcoviteira Celestina, protagonista da obra *La Celestina* (1499) de Fernando de Rojas.

palavra *Palast*, que corresponde ao português *palácio* (mas esta última não surge no *Don Juan* de Max Frisch). *Schloß* é ainda usado para casas senhoriais, que, em português, em nada são associadas a *castelos* (talvez mais a *palacetes*). Contudo, ao analisar as palavras utilizadas em contexto e a “realidade” representada neste texto, verifiquei que não poderia traduzir desta forma os dois lexemas presentes, uma vez que não correspondem aos referentes familiares ao receptor do texto de chegada.

No texto de Max Frisch, *Schloß* é o local de residência da família de Don Gonzalo e a casa de Miranda depois de se tornar duquesa e, conseqüentemente, de Don Juan, no último acto. O texto designa por *Festung* aquilo a que em português chamamos o *castelo* “dos mouros”<sup>39</sup>, até porque na cultura portuguesa *forte* tem um referente um tanto específico, de edificação de protecção construída junto ao mar.

Assim sendo, optei por traduzir *Schloß* por *palácio*, de acordo com a palavra usada para designar as casas da alta aristocracia na época feudal, e *Festung* por *castelo*, já que, como acima referido, se trata do castelo dos mouros conquistado na altura pelos cristãos.

### 3.2.2. A questão do “sim”

A questão da tradução de *ja* é uma daquelas questões com que o tradutor de alemão para português se depara frequentemente. Enquanto em alemão é vulgar responder-se com *ja* e *nein* às perguntas feitas na afirmativa, em português a questão é bastante mais complexa. Se o *não* é usado para todas as respostas negativas, já nos casos de resposta afirmativa é mais vulgar um falante do português repetir o verbo da pergunta<sup>40</sup>.

Assim se justifica que na tradução de *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* se tenha optado por várias soluções diferentes para a tradução de *ja* e que poucas vezes se tenha utilizado o advérbio *sim*. Um exemplo será o diálogo de Donna Anna com Donna Inez no início do segundo acto, no qual Donna Anna, depois do encontro com Don Juan no jardim, responde sistematicamente *sim* às perguntas da amiga, a qual Donna Anna parece não estar sequer a ouvir. De facto, neste diálogo, Donna Anna surge como

---

<sup>39</sup> Penso que este castelo/ *Festung* referido no texto corresponde ao Alcazar de Córdoba, mas uma vez que o texto original usa o lexema *Festung*, resolvi adoptar um termo mais neutro.

<sup>40</sup> Em português a palavra *sim* é mais frequentemente usada para manifestar concordância com o que outro interlocutor está a dizer e até como interjeição, por exemplo, ao atender o telefone. Para além disso, mesmo nos casos de manifestação de concordância, é muito vulgar utilizarem-se também expressões como *pois*, *exactamente*, *claro*, etc.

estando apática, pensando apenas no referido encontro, durante o qual, fica o leitor a saber mais tarde, combinou fugir com Don Juan, sem saber que era ele o noivo com quem iria casar no dia seguinte. Ora, neste caso, a repetição mecânica do vocábulo *sim* permite dar também à tradução essa imagem de apatia que controla Donna Anna no momento.

Também optei por usar o *sim* na cena do casamento de Don Juan com Donna Anna, pois é expectável o uso do *sim* numa cerimónia de casamento, tendo, no entanto, também aqui optado por aquilo que Antoine Berman denomina como "expansão", juntando o verbo ao *sim*. Embora, segundo Berman, essa seja uma estratégia a que não se deve recorrer, neste caso foi usada conscientemente, com a intenção de tornar o texto mais fluido na língua de chegada, até porque se trata de um caso em que a “adição não adiciona nada” (Berman 1985:282).

### 3.2.3. Geschlecht

*Geschlecht* tem duas traduções: *sexo* e *género*. Ora é um facto que a concepção de *género* como a conhecemos hoje em dia não existia nos anos cinquenta/ sessenta (época da escrita) e muito menos no tempo da acção dramática. No entanto, no texto, é muitas vezes disso que se trata: daquilo que hoje chamamos “a questão dos géneros”<sup>41</sup>.

Na tradução optei por traduzir por *sexo* sempre que o texto assim o permitia. Por exemplo, no quarto acto, quando Don Juan conversa com o “Bispo” (na verdade Don Balthazar Lopez) e lhe pergunta: “*War es nötig, daß es zwei Geschlechter gibt?*” (DJ p.66), que traduzi como “*Era necessário haver dois sexos?*” (*infra* p.81), uma vez que se trata de uma referência a sexos biológicos. Ainda na mesma fala, Don Juan diz, continuando o seu raciocínio: “*Ich habe darüber nachgedacht [...] über die unheilbare Wunde des Geschlechtes [...]*”. Neste caso repeti a expressão “dois sexos” para evitar que a palavra adquira um carácter erótico-sexual que o original não detém: “*Tenho pensado nisso [...] acerca da ferida incurável dos dois sexos [...]*”.

Encontramos outros exemplos no quinto acto, durante a conversa entre Don Juan e o, agora verdadeiro, Bispo de Córdoba: “[...] *bis zum Verbluten ausgesetzt dem andern*

---

<sup>41</sup> Sobre o sistema sexo/ género tal como foi apresentado por G. Rubin e sobre a evolução posterior dos conceitos vede, por exemplo, Nünning, 1998:184-187

*Geschlecht*” (DJ p.88), que, mais uma vez traduzi para *sexo*, já que o contexto assim o permitia: “[...] *totalmente exposto ao outro sexo até à morte*” (*infra* p.97).

Um último exemplo surge um pouco mais adiante no mesmo diálogo, com Don Juan a desabafar: “*Es fehlt jetzt nur, daß das Geschlecht mir auch noch die letzte Schlinge um den Hals wirft...*” (DJ p.89). Neste caso foi necessário recorrer a um enchimento para que a frase não se tornasse ambígua. Se aqui a tradução por *género* me pareceu tornar o texto temporalmente marcado, num tempo que não o da escrita nem da narrativa, já *sexo* alterava por completo o significado da frase. Então, a decisão incidiu em traduzir *Geschlecht* por *a história dos géneros*, ficando a frase completa: “*Já só falta que a história dos géneros me lance a última corda à volta do pescoço*” (*infra* p.98).

### 3.2.4. Weib

*Weib* é uma palavra bastante usada no texto de Max Frisch e de grande importância para a temática dos géneros, tão vincada na obra. No texto de partida é importante o reconhecimento de *Weib* em oposição a *Frau* que permite explicar o desinteresse de Don Juan pelas mulheres, a não ser naqueles momentos de “ebriedade” provocados pela “fêmea” no “macho”.

Certo é que *Weib* dá a indicação de “ser do sexo feminino”, ou seja de *fêmea*. A questão que se coloca na tradução é que, em português, *fêmea* é um termo depreciativo muito conotado com o mundo animal, e a definição de “ser do sexo feminino” faz-se através da palavra *mulher*. Em português, *mulher* é um termo utilizado nos mais variadíssimos contextos, sendo, por isso, um termo mais abrangente. Já *fêmea* não é, em português, um termo muito utilizado no campo dos estudos de género. Assim, e por não ser possível a definição de uma lógica aplicável a todos os casos, foi feita uma análise caso a caso para decidir como traduzir de acordo com a passagem do texto em apreço.

Na maior parte dos casos, *Weib* foi traduzido como *mulher*, havendo apenas uma ou outra excepção, como no exemplo do diálogo entre a dama velada, que visita Don Juan em sua casa na noite do jantar com o Convidado de Pedra, e o próprio Don Juan, quando ela lhe diz que ele as tomou “sempre por fêmeas, nunca por mulheres” (cf.: *infra* p.81), obviamente por causa da comparação directa entre os dois termos.

### 3.2.5. Dame

A questão da tradução de *Dame* advém do facto de também este caso não ser de transposição directa em termos culturais. É certo que na língua portuguesa também existe a palavra *dama*, no entanto parece-me que carrega consigo um peso sociolectal consideravelmente maior do que em alemão. Contudo, dada a época da acção dramática, decidi manter *dama(s)* na introdução das personagens. Já na referência às *Damen* por outras personagens, mantive o termo, na maioria dos casos, quando se tratava de referências por parte de Don Juan, já que me pareceu que ele se refere a elas com um tom um tanto ou quanto trocista e, para manter esse tom, julgo ser mais eficaz o uso de *damas*.

Já quando foi Leporello a mencionar as *Damas*, optei por traduzir por *senhoras*, dado tratar-se de um criado a mencionar senhoras de uma classe social superior. No entanto, e tal como no caso de *Weib*, cada caso foi analisado independentemente, não havendo, por isso, uma lógica generalizada para a utilização de um ou outro termo na tradução.

## 3.3. Formas de tratamento

### 3.3.1. Sie e ihr

Quando se traduz de alemão para português já se prevêem dificuldades na tradução das formas de tratamento, nomeadamente de *Sie* e *ihr*. As grandes questões que envolvem estes dois pronomes residem no facto de *ihr* corresponder ao *vós*, que no português corrente já não é muito utilizado, salvo em dialectos regionais e alguns sociolectos, e de o *Sie* ser, em português, equivalente a *você*, *vocemecê*, *o(s) senhor(es)*/ *a(s) senhora(s)*, entre outras variantes existentes na nossa língua. As duas primeiras opções, *você* e *vocemecê* também carregam consigo questões de carácter sociolectal, sendo, hoje em dia, muitas vezes substituídas por expressões como *o/a senhor(a)* ou pelo nome da pessoa a quem se dirigem, assim como pelo título ou profissão desta.

Ao iniciar a tradução de *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*, tinha optado por evitar tanto o *vós* como o *você*, traduzindo antes para *vocês* e *o/a senhor(a)*, respectivamente. No entanto, a partir de uma certa altura, o próprio texto traduzido começou a levantar

alguns problemas, já que as formas verbais associadas a *vocês* se confundiam com as formas da terceira pessoa do plural e as formas verbais de *o/a senhor(a)* se confundiam com as da terceira pessoa do singular, devido ao facto de em português se omitir muitas vezes o pronome pessoal, uma vez que o tempo verbal é suficiente para o texto ser inteligível. Esta omissão, no entanto, torna o português um pouco mais subjectivo, o que pode trazer mais problemas de ambiguidade ao texto. Havia ainda a solução de traduzir *Sie* por *vós*, que também tinha sido à partida excluída, já que o texto não detém, salvo em cenas pontuais, uma linguagem antiga. Porém, e tendo em consideração o facto de se tratar de uma obra dramática e de *o vós* ser ainda hoje frequentemente usado em palco, optei por alterar a estratégia e assim traduzir *Sie* por *vós*, até porque se tratava de diálogos entre personagens da aristocracia. No entanto, foi feita uma excepção, no diálogo que Don Juan tem com Celestina, no quarto acto, quando esta está a mascarar-se de estátua. Essa excepção deve-se ao facto de Celestina ser uma alcoviteira e Don Juan um membro da aristocracia e não me ter parecido coerente Don Juan dirigir-se a Celestina da mesma forma que trata uma pessoa do mesmo nível social que o seu.

É necessário salientar, todavia, que o próprio texto de partida não é totalmente coerente, e é comum encontrarem-se situações em que as formas de tratamento se vão alterando, mesmo quando se trata de diálogos com a mesma pessoa.

A certa altura do processo de tradução, deparei-me também com a questão do *ihr* que, para não traduzir por *vocês*, como pelas razões já descritas em cima, teria que traduzir também por *vós*. E mais uma vez me apercebi também, principalmente no diálogo do quarto acto, entre Don Balthazar Lopez e as damas, que o original não era coerente nas formas de tratamento e, assim, resolvi optar pela tradução por *vós* na generalidade dos casos e por *vocês*, perceptível apenas pela flexão verbal, nos casos em que o interlocutor usa o vocativo *o/a senhor(a)* (cf.: *infra* pp.90-92).

### **3.3.2. Vater Tenório e Herr Lopez**

Uma leitura do texto de Max Frisch permite reparar imediatamente que muitas personagens tratam o pai de Don Juan por *Vater Tenório*. Ora este facto levantou-me algumas questões. A manutenção de *Pai Tenório* na versão portuguesa não me pareceu aceitável, já que, em português, seria estranhante ouvir alguém ser tratado dessa forma por adultos. Uma das hipóteses consideradas foi a de traduzir *Vater Tenório* por *Senhor*



*Tenório*. No entanto, também rejeitei esta solução por me parecer que provoca um empobrecimento, pois, em português, o tratamento por *senhor* tem uma conotação um tanto desprestigiante para uma personagem da nobreza, como é o caso. Como tal, decidi traduzir por *Don Tenório*, recorrendo, assim, a uma solução neutra, que se coaduna com as restantes formas de tratamento do texto, nomeadamente entre os pais dos “noivos”, Don Gonzalo e Don Tenório.

O caso de *Herr Lopez* ocorre apenas uma vez: quando Don Juan se refere a Don Balthazar Lopez na noite do jantar em sua casa, Don Juan chama-lhe *Herr Lopez* e não *Don Lopez*. Todavia pareceu-me, mais uma vez, que não deveria traduzir *Herr* por *senhor* pela mesma razão mencionada no exemplo anterior e, dado tratar-se, também aqui, de duas personagens da mesma classe social, decidi traduzir por *Don Lopez*, mantendo o tratamento entre personagens que vinha já de trás.

### 3.4. Expressões idiomáticas e frases feitas

Diz Ana Maria Bernardo, na esteira de Christiane Nord, que o tradutor deve reconhecer as expressões idiomáticas no texto de partida e tentar encontrar expressões que transmitam o mesmo sentido na língua de chegada para que a tradução seja plena (cf.: Bernardo 1997/1998:86). Concorro com esta posição, pois julgo que traduzir expressões idiomáticas ou frases feitas por expressões digamos “neutras” que expliquem o sentido (outra das possibilidades do tradutor), fará com que o texto perca a sua riqueza linguística.

*Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* tem, de facto algumas expressões idiomáticas, que optei por traduzir usando outras da língua portuguesa. Como exemplo, o caso da expressão usada no *intermezzo* no final do segundo acto, quando Celestina diz a Miranda “*Es wird dir die Flausen schon austreiben*” [...] (DJ p.42), que traduzi por “*Vai tirar-te os macaquinhos do sótão*” [...] (*infra* p.64).

Outros casos houve, em que o texto original apresentava não uma expressão idiomática de facto, mas uma expressão corrente ou frase feita, que por ter um significado tão expressivo, foi traduzida por uma expressão idiomática da língua de chegada, como forma de garantir a expressividade do texto.

Como exemplos, os casos dos “*verschlagenen Augen*” (DJ p.21), que Miranda tem, segundo Celestina, que foi traduzido por “*olhos de carneiro mal morto*” (*infra* p.50). Ou

quando Don Juan diz a Don Roderigo no diálogo que tem com ele no terceiro acto, que não gosta de amigos “*die meiner sicher sind*” (DJ p.50), que na tradução passou a amigos “*que põem a mão no fogo por mim*” (*infra* p.70). E ainda, por fim, quando *Don Juan*, ao explicar ao Bispo o seu plano, lhe diz: [...] “*das Gerücht wird sich im Nu verbreiten*” (DJ p.71), que traduzi por [...] “*o boato espalhar-se-á enquanto o diabo esfrega um olho*” (*infra* p.85).

### 3.5. Linguagem religiosa

Uma das características mais evidentes do texto de Max Frisch é a linguagem religiosa que percorre a obra. Pelo texto fora, é possível encontrar referências aos céus e aos seus castigos, e essa linguagem de cariz religioso ganha, julgo, um novo significado quando colocada no contexto presente de desconstrução do mito do *Don Juan*, com uma forte crítica patente à sociedade e aos “bons costumes”, e também em oposição ao discurso tão intelectualizado e científico da personagem principal.

Como tal, pareceu-me imprescindível que este carácter religioso da linguagem fosse o mais possível mantido no texto português, o que deu origem a expressões como “*Se Deus quiser*”, como tradução de “*Geht's Gott*”, ou “*Minha Nossa Senhora*”, para “*Maria und Joseph*”.

Cheguei ainda a traduzir por “*Ai meu Deus*” a expressão “*Junge! Junge!*” repetida inúmeras vezes pelo pai de *Don Juan* ao longo da peça, de modo a tentar exprimir toda a sua indignação e desespero com as atitudes desconcertantes do filho. No entanto, o resultado não me pareceu satisfatório, pois inundou o texto de uma carga religiosa que o original não detém, ainda mais se atendermos ao facto de que no quarto acto, durante a reunião em casa de Don Juan com a damas, estas usarem, repetidas vezes, a expressão “*O Gott*”, esta, sim, traduzida necessariamente por “*Ai meu Deus*”. Como alternativa, pensei em “*Minha nossa*”, que rejeitei, por ser uma expressão demasiadamente moderna e com origem no português do Brasil.

Assim, e depois de muito ponderar numa solução equivalente a “*Ai meu Deus*” que não contivesse vocabulário religioso, decidi traduzir “*Junge! Junge!*” por “*Essa agora!*”, não deixando de assinalar, porém, que não fiquei totalmente satisfeita com esta decisão. Irei retomar os exemplos bíblicos no ponto seguinte.

### 3.6. Citações

Como já referido anteriormente, *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* é um texto rico em relações de intertextualidade, e, ao tradutor, coloca-se muitas vezes a dificuldade de as reconhecer na totalidade.

Claro que há situações que podem passar despercebidas ao tradutor, mas que se mantêm no texto de chegada. Não será, no entanto, também impossível que o contrário possa acontecer e que a relação de intertextualidade desapareça na tradução.

Os casos aqui apresentados como exemplo são as citações, os jogos de palavras e as inversões parodísticas, cuja não identificação por parte do tradutor pode causar grandes incongruências entre texto de partida e texto de chegada.

A primeira situação que surge no texto é uma citação da bíblia, que o *Padre Diego* cita no segundo acto aquando da cerimónia de casamento de Don Juan com Donna Anna. A estratégia aqui passou, primeiro, por identificar a passagem da bíblia em causa, o que não se apresentou difícil com a ajuda da *world wide web*. Tendo identificado a passagem como sendo parte do Salmo 15, versículos 1-3, recorri então a uma bíblia, e daí citei a referida passagem em português (cf.: Bíblia 1969:667).

Na peça de Frisch, há também outra citação directa, desta vez da obra *Don Juan ou Le Festin de Pièrre*, de Molière. No final do *intermezzo* do quarto acto, Leporello, ao sair do convento com *Celestina*, cita, na íntegra, e em francês, a última fala do *Sganarelle*, na peça de Molière, que também é a última fala da peça.

Neste caso, e também como já referido anteriormente, dado que a citação se encontra em francês e não em alemão, decidi manter a fala como no texto de partida.

Há nesta obra ainda um outro momento intertextual que, embora não seja uma citação *ipsis verbis*, remete para o texto de Molière e para a citação que mencionei no exemplo anterior. No quarto acto, durante a conversa entre *Don Juan* e o suposto *Bispo de Córdoba* (na verdade *Don Balthazar Lopez*), este último lembra a *Don Juan*: “Casamentos desonrados, famílias destruídas, filhas seduzidas, pais apunhalados” [...] (*infra* p.84).

Ora, este discurso, apresenta um óbvio paralelismo com a citação de Molière, e, como tal, foi minha preocupação manter a estrutura gramatical e a ordem das palavras o mais aproximadas possível do original, para que também na tradução fosse possível reconhecer os ecos da peça de Molière.

Ainda dentro das relações de intertextualidade (com o texto bíblico e não só), o texto de Frisch apresenta alguns casos de jogos de palavras e de inversões parodísticas ao estilo brechtiano, que são também dignas de nota. Por exemplo, no primeiro acto, durante a conversa entre Donna Elvira e o Padre Diego, esta declara: “*Ich habe nie geschworen, daß ich meine Untreue halte*” (DJ p.12), que foi, naturalmente vertido para “*Nunca prometi que mantinha a minha infidelidade*” (*infra* p.43). Ou ainda no segundo acto, quando Don Gonzalo conta ao Padre Diego o que o rei dos mouros lhe tinha dito aquando da sua derrota frente aos cristãos: “*Nehmt es und genießt es!*” (DJ p.27), traduzido por “*Tomai e gozai!*” (*infra* p.54).

### 3.7. Empobrecimentos, encontros, reduções e desambiguações

Tal como descrito por Antoine Berman, o tradutor procede a pequenas alterações que podem resultar em empobrecimentos, desambiguações, etc., do texto de chegada. Essas alterações fazem parte do processo tradutório e evitam estranhamento ou até mesmo incompreensão pelo leitor da tradução. Importante é que o tradutor tenha consciência de que está a proceder a alterações, de modo a poder ponderar se estas são justificadas ou não.

Dessas alterações que fui levada a fazer apresentarei aqui apenas alguns exemplos. Retomo o exemplo da tradução de *Vater Tenório*. Como anteriormente descrito, a manutenção do tratamento por *pai*, por parte de várias personagens, causaria no leitor da tradução um estranhamento que em nada contribuiria para uma leitura fluida do texto. Na tradução *Vater* passou a *Don*, solução que não posso deixar de reconhecer ter empobrecido o texto, mas que achei necessário fazer, pelas razões já referidas em cima. Um outro exemplo acontece no primeiro acto, numa fala de *Donna Inez*, quando esta declara, referindo-se ao som das palmeiras ao vento: “*Ich kenne das*”[...] (DJ p.7). Recorri a um preenchimento, repetindo o referente de *das*: “*Eu conheço este barulho*”[...] (*infra* p.39).

Na sequência da mesma fala, aproveitei o preenchimento feito anteriormente para fazer uma “redução”, que me permitiu evitar a utilização da palavra *isto*. *Donna Inez* acrescenta [...] “*ich höre das*” [...] (DJ p.7), que traduzi apenas como [...] “*ouço-o*” [...] (*infra* p.39).

Um exemplo de desambiguação acontece no início do quarto acto, quando Don Juan declara “*Der Bischof ist zwar kein Gläubiger*” [...] (DJ p.60). Em alemão verifica-se um momento parodístico de ambiguidade/ polissemia pois o lexema *Gläubiger* significa tanto *credor* como *crente*. Em português há a necessidade de optar por uma das traduções possíveis, pois, embora se trate de palavras da mesma família, os seus significados não se confundem. Assim, e consciente do empobrecimento a vários níveis que a minha decisão representava, optei por traduzir esta frase por “*O Bispo não é credor*” [...] (*infra* p.77), por me parecer ser este o significado “primeiro” do texto. *Crente* será uma interpretação secundária, que remete para uma dimensão paródica e para a crítica social inerente ao texto.

### 3.8. Outros

Ainda digno de menção é o caso das canções entoadas por Donna Elvira e Don Roderigo, ambas no primeiro acto, mas em momentos diferentes (DJ pp. 10-11 e 17, respectivamente). A tradução de canções ou poemas levanta na maior parte das vezes problemas de tradução intra-linguais (cf.: Nord 1997:60), pois engloba muitas questões linguísticas e poéticas diferentes que o tradutor tem que levar em consideração.

Para a tradução das referidas canções (que na realidade são apenas variações de um mesmo poema) tentei manter as rimas nas mesmas posições que estas ocupam no texto de partida e também tive a preocupação de tentar manter na tradução os mesmos lexemas que, no original, ocupam a última posição nos versos do original. Não direi que a tradução desta passagem tenha sido complicada, até porque este poema não tem grande presença no texto. No entanto são de assinalar algumas particularidades que exigiram uma certa ponderação.

Este pequeno poema contém motivos românticos, o que me pareceu ser importante manter na tradução, como a ideia da noite como indutora da unidade, ideia essa que na tradução acabou por ser acentuada uma vez que *lua* e *lago* são dois lexemas de géneros diferentes, espelhando, assim, a dualidade *homem/mulher* patente no poema, ao contrário do que acontece em alemão, língua na qual ambas as palavras *Mond* e *Teich* são masculinas.

Também *Gesicht*, lexema que permite várias soluções em português, foi alvo de ponderação. Não posso deixar de assinalar que este poema só pode ser compreendido

em contexto, e foi no seguimento dessa contextualização que optei por traduzir *Gesicht* por *rosto*, dado que o poema se refere à ocultação dos rostos por meio de máscaras que estava a decorrer na festa do noivado de Don Juan com Donna Anna.

Por fim, atentei na expressão “*Liebe macht blind*”, para a qual em português existe o equivalente *O amor é cego* e que traduzi por “*O amor cega os olhos*”. Seguindo a mesma premissa utilizada no exemplo anterior, e dado que em alemão a expressão é transitiva, ao contrário da expressão portuguesa, decidi sacrificar a expressão idiomática em nome da rima e procedendo a uma interpretação do poema. No entanto mantive o campo semântico, tendo, para isso, transformado o adjetivo *blind* em verbo na versão portuguesa (*infra* pp.42 e 47).

## 4. Don Juan ou O Amor pela Geometria

### Personagens

DON JUAN  
TENÓRIO, *o pai*  
MIRANDA  
DON GONZALO, *Comendador de Sevilha*  
DONNA ELVIRA, *a esposa*  
DONNA ANNA, *a filha*  
PADRE DIEGO  
DON RODERIGO, *amigo de Don Juan*  
DONNA INEZ  
CELESTINA, *a alcoviteira*  
DON BALTHAZAR LOPEZ, *um marido*  
LEPORELLO  
VIÚVAS DE SEVILHA  
TRÊS PRIMOS ESPADACHINS

*Local: uma Sevilha teatral*

*Tempo: Uma época de bons costumes*

### Primeiro Acto

*Em frente do palácio.*

*Noite. Música. Um jovem sobe as escadas, para espreitar do terraço para dentro do castelo. Um pavão grita. Alguém chega ao terraço, por isso o jovem esconde-se atrás de uma coluna.*

DONNA ELVIRA Don Juan? Don Juan?

DONNA INEZ Não está aqui ninguém.

DONNA ELVIRA O cavalo dele está na cavalaria.

DONNA INEZ Engana-se com certeza, Donna Elvira. O que faria alguém nesta escuridão? Estou toda arrepiada, e ainda por cima com os pavões a gritar, ui, arrepio-me toda só de pensar.

DONNA ELVIRA Don Juan? Don Juan?

DONNA INEZ Palmeiras ao vento. Parece o tilintar de uma espada nos degraus de pedra. Eu conheço este barulho, Dona Elvira, ouço-o todas as noites, e todas as vezes que me chego à janela: são só as palmeiras ao vento.

DONNA ELVIRA Ele veio, sei que veio, o cavalo dele está na cavalaria...

*Desaparecem e o jovem volta a aparecer, para espreitar; mas tem que se voltar a esconder atrás de uma coluna, do outro lado surgem um velho e um padre rotundo.*

TENÓRIO Paciência! Para vós é fácil falar, padre Diego. E se o desgraçado não vier mesmo? Já é meia-noite. Paciência! Mas não defendais o meu filho. Ele não tem coração, é o que vos digo, é igualzinho à mãe. Frio como o gelo. Com vinte anos: não quero saber de mulheres! E o pior, padre Diego, é que ele não está a mentir. Ele diz o que pensa. A amante dele, disse-mo na cara, a amante dele é a Geometria. As preocupações que este rapaz me tem dado! Vós mesmo já o dissestes, o nome dele não aparece em nenhuma confissão. E assim é o meu filho, o meu único filho, o meu herdeiro! – com vinte anos e nunca esteve com uma mulher, padre Diego, conseguis imaginar uma coisa destas?

PADRE DIEGO Tende paciência.

TENÓRIO Conheceis a Celestina...

PADRE DIEGO Chiu.

TENÓRIO A alcoviteira mais famosa de Espanha, que até Bispos tem como clientes, mas o meu filho não, o meu filho não. E o que eu já paguei! E mesmo quando vai ao bordel, joga xadrez. Vi com os meus próprios olhos. Xadrez!

PADRE DIEGO Mais baixo, Don Tenório.

TENÓRIO Não quer saber de mulheres!

PADRE DIEGO Vem aí gente.

TENÓRIO Haveis de ver, padre Diego, o rapaz ainda me mata do coração...

*Entra Don Gonzalo, o comendador.*

PADRE DIEGO Já chegou?

DON GONZALO Ainda não é meia-noite.

TENÓRIO Don Gonzalo, comendador de Sevilha, não penseis mal do meu filho. Don Juan é o meu único filho. Vai ser um bom genro, quando chegar, e eu não acredito que ele se tenha pura e simplesmente esquecido da data do seu próprio casamento, não acredito.

DON GONZALO Vem de uma longa cavalgada, o jovem mancebo, e de dias difíceis. Não penso mal do vosso filho, ele bateu-se admiravelmente...

TENÓRIO A sério?

DON GONZALO Não estou a elogiar só porque por acaso sois o pai dele, apenas conto aquilo que nunca será desmentido pela história da nossa pátria: ele foi o herói de Córdoba.



TENÓRIO Nunca teria imaginado que ele fosse capaz.

DON GONZALO Na verdade, Don Tenório, nem mesmo eu o imaginara capaz. Os meus informadores davam-me uma imagem preocupante do jovem. Dizia-se que ele fazia piadas, até sobre mim.

TENÓRIO Essa agora!

DON GONZALO Chamei-o à minha tenda. Perguntei-lhe em particular, para que é que fazemos esta cruzada? E como ele não fez senão sorrir, continuei com o meu inquérito: por que é que odiamos os mouros?

TENÓRIO E o que é que ele respondeu?

DON GONZALO Que não odiava os mouros.

TENÓRIO Essa agora!

DON GONZALO Pelo contrário, disse ele, poderíamos aprender muito com os mouros, e quando o encontrei pela primeira vez depois disso, estava deitado debaixo de um sobreiro a ler um livro. Um livro árabe.

TENÓRIO Geometria, já sabia, que o diabo leve a Geometria.

DON GONZALO Perguntei-lhe para que estava a ler aquilo.

TENÓRIO Pelo amor de Deus, o que é que ele respondeu?

DON GONZALO Sorriu simplesmente.

TENÓRIO Essa agora!

DON GONZALO Não nego, Don Tenório, que o sorriso dele me irritou. Foi uma missão terrível enviar o seu rapaz para Córdoba, para medir o castelo do inimigo; eu não acreditava que ele se atrevesse. Só queria ver até onde lhe ia o sorriso. E para ele me levar a sério. Na manhã seguinte, quando entrou na minha tenda, são e salvo, com uma folha de papel na mão, eu nem queria acreditar no que os meus olhos viam, quando me informou do comprimento do castelo inimigo, assim preto no branco: 942 pés.

TENÓRIO Como é que ele fez isso?

DON GONZALO Don Juan Tenório! Disse eu, abraçando-o em frente de todos os oficiais que nunca tinham ousado nada semelhante: subestimei-te, mas de ora em diante nomeio-te meu filho, noivo da minha Anna, Cavaleiro da Cruz de Espanha, herói de Córdoba!

*Ouve-se música.*

TENÓRIO Como é que ele fez isso?

DON GONZALO Também lhe perguntei.

TENÓRIO O que é que ele respondeu?

DON GONZALO Sorriu simplesmente...

*Surge Dona Elvira, com máscaras na mão.*

DONNA ELVIRA Começou o baile de máscaras! *Dá uns passos de dança ao som da música.* Lá dentro já se dança.

DONNA ELVIRA «Sou a mulher

E o lago com a lua desta noite,

Tu és o homem

E a lua no lago desta noite,

A noite faz de nós um,

Rosto não há nenhum,

O amor cega os olhos

Dos que não são noivos.»

PADRE DIEGO Estamos à espera do noivo.

DONNA ELVIRA O noivo já chegou!

TENÓRIO O meu filho?

DONNA ELVIRA O cavalo dele está na cavaliça. Só o vi ao longe, mas o vosso filho, Don Tenório, é o mais gracioso cavaleiro que alguma vez se apeou de um cavalo, upa! E o modo como ele salta para o chão, é como se tivesse asas.

DON GONZALO Onde está Donna Anna?

DONNA ELVIRA Eu sou a mãe da noiva, mas pareço mais a noiva que a minha filha. Somos os últimos sem máscara. Esperemos que ele não me tome pela noiva! Até tu, meu esposo, tens que ter uma máscara, costume é costume, e se é que posso fazer um pedido, não se mencionam mais nomes, senão toda esta mascarada perde o sentido.

*Surge um casal com máscara.*

ELA Serás mesmo tu? Aposto a minha vida em como és tu. Deixa-me ver as tuas mãos.

ELE Deve ser engano.

ELA Homem nenhum tem umas mãos como as tuas!

ELE Olha que nos ouvem.

*Don Gonzalo e Tenório colocam as suas máscaras.*

DON GONZALO Vamos.

*Don Gonzalo e Tenório afastam-se.*

DONNA ELVIRA Uma palavrinha, padre Diego!

*O casal da máscara beija-se.*

PADRE DIEGO Quem é este casal sem vergonha? Conheço as vozes. Parece-me a Miranda!

DONNA ELVIRA Tem que falar com ela.

PADRE DIEGO Com a Miranda, a prostituta, aqui no palácio?

DONNA ELVIRA Com a Donna Anna.

*O casal da máscara beija-se.*

DONNA ELVIRA A pobre criança está muito confusa, quer esconder-se, tem medo do homem, treme por todos os lados, a felizarda, desde que soube que ele veio...

PADRE DIEGO ...o cavaleiro mais gracioso, que alguma vez se apeou de um cavalo, upa! E como ele salta para o chão, é como se tivesse asas.

DONNA ELVIRA Diego!?

PADRE DIEGO Continua!

DONNA ELVIRA Porquê esse olhar tão sombrio?

PADRE DIEGO Se a Igreja espanhola não tivesse tanto a mania da caridade, que engole quase um décimo das esmolas que entram nas caixas, também nós, Dona Elvira, poderíamos apear-nos de um cavalo branco, em vez de escorregar de uma mula.

DONNA ELVIRA Diego!...

PADRE DIEGO Continua!

DONNA ELVIRA Nunca prometi que mantinha a minha infidelidade. Padre Diego! Continuamos amigos. Pareces esquecer que sou uma mulher casada, meu querido, e se alguma vez me enamorar de um jovem, que Deus me livre, estou a enganar apenas e só o meu esposo e não a ti.

PADRE DIEGO Elvira...

DONNA ELVIRA E isto, meu caro, de uma vez por todas!

PADRE DIEGO Chiu.

DONNA ELVIRA Vamos ter com Donna Anna.

*Dona Elvira e o Padre Diego afastam-se, fica o casal com a máscara e também o jovem atrás da coluna.*

ELA Engano! – Como podes dizer uma coisa dessas? Então tudo o que existe entre um homem e uma mulher seria um engano. Achas que eu não reconheço o teu beijo? Eu encontrei-te e reconheci-te. Por que é que não aceitas isso? Achas que me podes enganar com uma máscara? Tenho que tirar a máscara para que me reconheças? Serei atirada para a sarjeta, se tirar a máscara – *Tira a máscara.*

ELE Miranda?

ELA A puta – sim: para eles.

ELE Como te atreves...

ELA Eu amo-te. Atrevi-me sim, encontrei-te entre centenas. Amo-te. Por que é que tens medo? Eles tiveram-me nos braços, mas foi como se fosse água a passar por um filtro, tudo, até tu me teres segurado nas tuas mãos. Por que não dizes nada? Não tens experiência com mulheres, disseste, e eu ri-me, e isso magoou-te eu sei, interpretaste mal o meu riso - e depois jogámos xadrez.

ELE Xadrez?

ELA Então descobri as tuas mãos.

ELE Eu não jogo xadrez.

ELA Eu ri-me, porque tu pressentes mais do que todos os homens de Sevilha juntos. Eu vi-te: mergulhado no teu xadrez, o primeiro homem que teve a coragem de fazer aquilo que lhe dava verdadeiramente prazer, mesmo no bordel.

ELE Eu chamo-me Don Roderigo.

ELA Exactamente! Já calculava!

ELE Por que ris?

ELA Don Roderigo! Estás a trocar de mim, eu entendo, já que também ele me teve nos braços. Don Roderigo, conheço-o a ele e a todos os outros que apenas se diferenciam pelos nomes, às vezes até me surpreendo como é que eles não se confundem uns com os outros. Cada um tal e qual o outro! Até quando se calam e nos abraçam, são frases feitas. Como são aborrecidos os tipos como Don Roderigo, o teu amigo. Nem imaginas como és diferente, é por isso que digo isto.

ELE E se eu for mesmo o Don Roderigo, e se o jurar por tudo o que me é mais sagrado?

ELA Então, rio-me de tudo o que é sagrado para esse Don Roderigo e pego nas tuas mãos. Eu reconheci-as. Deixa-me beijá-las. São as mãos que me trazem até mim mesma, mãos, que apenas uma pessoa tem, e essa pessoa és tu: Don Juan!

ELE Don Juan?

*Ela beija-lhe as mãos.*

Podes vê-lo ali!

*Aponta para o jovem, que acaba de surgir de trás da coluna onde se tinha escondido. Miranda vê-o e dá um grito, como se tivesse levado uma facada. No mesmo momento surge um grupo de mascarados a dançar uma polonesa, de mãos dadas, Miranda é metida no grupo e desaparece com as máscaras.*

DON RODERIGO Juan, de onde é que surgiste assim de repente?

DON JUAN Ouve-me.

DON RODERIGO O que fazes às voltas no jardim? Estão à tua espera, meu amigo, todos perguntam pelo noivo. Por que não entras?

DON JUAN Se és meu amigo, Roderigo, peço-te um favor, insignificante, para ti é não é nada, para mim significa tudo. Sinto-o de uma forma tão clara, aquilo que aqui e agora, esta noite for decidido, não mais poderá mudar! Já o sei há uma hora, Roderigo, e nada posso fazer para o impedir. Eu não! De repente tudo se resume a um estúpido de um cavalo, a decisão de toda a nossa vida, é horrível. Ajudas-me, Roderigo?

DON RODERIGO Não estou a perceber nada.

DON JUAN Vai buscar o meu cavalo à cavalaria.

DON RODERIGO Para quê?

DON JUAN Tenho que partir, Roderigo.

DON RODERIGO Partir?

DON JUAN Ainda sou livre – *Risos no palácio; Don Juan agarra o amigo pelo ombro e empurra-o para a boca da cena* – Roderigo, tenho medo.

DON RODERIGO Tu, o herói de Córdoba?

DON JUAN Deixa-te de parvoíces!

DON RODERIGO Sevilha inteira fala da tua fama.

DON JUAN Eu sei, as pessoas acreditam mesmo que me aventurei até Córdoba para medir o castelo e que arrisquei a minha própria vida pela cruzada deles.

DON RODERIGO Mas não foi isso que fizeste?

DON JUAN Por quem me tomas?

DON RODERIGO Não entendo...

DON JUAN Geometria para principiantes, Roderigo! Mas os senhores não entenderiam nem se lhes desenhasse na areia, e falam de milagres e de Deus no céu quando os nossos canhões atingem o alvo, e ficam furiosos quando eu me rio. *Olha em volta amedrontado.* Roderigo...

DON RODERIGO De que tens medo?

DON JUAN Não a consigo imaginar!

DON RODERIGO Quem?

DON JUAN Já não faço ideia de como ela é!

DON RODERIGO A Donna Anna?

DON JUAN Não faço ideia. Não faço ideia... cavalguei o dia todo. Tinha saudades dela. Cavalguei cada vez mais devagar. Há horas que já podia estar aqui; quando avistei as

muralhas de Sevilha, parei junto a uma cisterna até ficar escuro... Roderigo, sejamos honestos!

DON RODERIGO Claro.

DON JUAN Como é que sabes por quem é que estás apaixonado?

DON RODERIGO Meu querido Juan...

DON JUAN Responde!

DON RODERIGO Não te entendo.

DON JUAN Nem eu me entendo a mim próprio, Roderigo. Lá fora, junto à cisterna, com o meu reflexo na água escura... tens razão, Roderigo, é estranho... Eu acho que estou apaixonado. *Um pavão grita.* Que foi isto? *Um pavão grita.* Eu estou apaixonado. Mas por quem?

DON REDERIGO Pela Donna Anna, pela tua noiva.

DON JUAN Não a consigo imaginar – assim de repente.

*Um grupo de máscaras passa, divertido.*

DON JUAN Ela estava ali?

DON RODERIGO A noiva não usa máscara. Ficaste baralhado com a tua felicidade, foi isso, Juan. Vamos entrar! Já passa da meia-noite.

DON JUAN Não posso!

DON RODERIGO Para onde raio queres ir?

DON JUAN Embora!

DON RODERIGO Ter com a tua Geometria?

DON JUAN Para onde sei, o que sei - sim... Aqui sinto-me perdido. Quando contornei o palácio à noite a cavalo, vi uma mulher jovem à janela: poderia tê-la amado, a ela, a primeira que me apareceu, uma qualquer, tanto como à minha Anna.

DON RODERIGO Talvez fosse ela.

DON JUAN Talvez! E tu achas que o devo jurar cegamente e qualquer uma pode chegar e dizer que é ela?

DON RODERIGO Cala-te!

DON JUAN Não me vás denunciar, Roderigo, tu não me viste.

DON RODERIGO Para onde vais?

*Don Juan salta por cima da balaustrada e desaparece no jardim escuro. Don Roderigo torna a colocar a máscara, enquanto o padre Diego e Donna Anna aparecem, ambos sem máscara.*

PADRE DIEGO Pronto, minha filha, estamos sozinhos.

DONNA ANNA Não.

PADRE DIEGO Como não?

DONNA ANNA Um homem...

DON RODERIGO «Sou o homem

E a lua no lago desta noite,

Tu a mulher

E o lago com a lua desta noite,

A noite faz de nós um,

Rosto não há nenhum,

O amor cega os olhos

Dos que não são noivos.»

*Faz uma vénia.*

Deus abençoe Donna Anna, a noiva!

*Don Roderigo afasta-se.*

DONNA ANNA Se calhar era ele!

PADRE DIEGO O noivo não usa máscara.

DONNA ANNA Tenho tanto medo.

PADRE DIEGO Filha! *O pavão grita.* – É o pavão, minha filha, não há motivo para te assustares. Não é a ti que procura, o pobre pavão, há sete semanas que faz a corte com esta voz rouca e que abre a cauda colorida, para que a dona pavoia o ouça. Mas parece que ela está tão assustada como tu, não sei onde está escondida... Por que tremes?

DONNA ANNA Eu amo-o... com toda a certeza...

PADRE DIEGO E mesmo assim queres esconder-te dele? Do cavaleiro mais gracioso, que alguma vez se apeou de um cavalo, upa! e como ele salta para o chão, é como se tivesse asas. Pergunta à tua mãe! A tua mãe jura que nunca antes houve tal figura, e mesmo que duvide da memória da tua mãe, e como padre devo lembrar que uma figura esguia não é tudo, ah pois não, que também há valores interiores, que as mulheres às vezes não consideram. Méritos da alma, que têm três vezes mais valor do que um queixo duplo – o que eu quero dizer, minha filha, é que sem dúvida será um rapaz esguio, que a qualquer momento aparecerá à tua frente, orgulhoso como um pavão – *Donna Anna quer fugir. Fica aqui! Torna a puxá-la para o banco. Para onde vais?*

DONNA ANNA Vou desmaiar.

PADRE DIEGO Então ele segurar-te-á nos seus braços até que acordes, minha filha, e tudo ficará bem.

DONNA ANNA Onde está ele?

PADRE DIEGO No palácio penso eu. À procura da noiva, como é costume... Os pagãos chamam-lhe a Noite Selvagem. Um costume desolado, rezam as crónicas; cada um que se ligava a outro qualquer, como na altura mais lhe aprouvesse, e essa noite ninguém sabia quem abraçava. Pois todos usavam uma máscara igual e, segundo as crónicas, estavam completamente nus, machos e fêmeas. Nus. Era assim entre os pagãos...

DONNA ANNA Vem aí alguém.

PADRE DIEGO Onde?

DONNA ANNA Pelo barulho parecia.

PADRE DIEGO Palmeiras ao vento...

DONNA ANNA Peço perdão, padre Diego.

PADRE DIEGO Era assim com os pagãos, cada um se juntava a outro qualquer, mas isso já foi há muito tempo – Os Cristãos chamaram-lhe a Noite do Reconhecimento, e tudo adquiriu um sentido piedoso. O noivo e a noiva passaram a ser, daí em diante, os únicos que se podiam abraçar nesta noite, contando que se reconhecessem entre todas as máscaras: pela força do seu amor verdadeiro. Um sentido bonito, um sentido digno, não é?

DONNA ANNA É.

PADRE DIEGO Mas, segundo as crónicas, infelizmente não funcionava enquanto o noivo e a noiva usavam máscaras como todos os outros. Houve, segundo as crónicas, muitas trocas... Por que não ouves?

DONNA ANNA Vem aí alguém!

*Donna Elvira sai do castelo.*

DONNA ELVIRA Padre Diego!

PADRE DIEGO O que é que aconteceu?

DONNA ELVIRA Vinde! Mas depressa! Vinde!

*O Padre Diego segue o chamamento e Donna Anna vê-se sozinha na noite. O pavão repete o seu grito rouco. De repente, tomada pelo pavor, salta a mesma balaustrada que Don Juan transpusera antes e desaparece no jardim escuro, fugindo dele. Donna Elvira regressa.*

DONNA ELVIRA Anna! Mas onde é que ela está? Anna!

*O Padre Diego regressa.*



PADRE DIEGO Claro que é uma mulher da vida, chama-se Miranda, qualquer um conhece o seu nome, uma pobre criatura, que nada tem a fazer aqui. Naturalmente que o lugar dela é na rua. *Vê o banco vazio.* Onde está Donna Anna?

DONNA ELVIRA Anna? Anna!

PADRE DIEGO Já deve estar lá dentro...

*Donna Elvira e o Padre Diego entram, silêncio, o pavão repete o grito rouco.*

## Intermezzo

*Surgem na ribalta Celestina e Miranda.*

CELESTINA Não choramingues! Já disse. E não me venhas com lamechices. Como se não soubesses o que fica bem a uma prostituta: está aqui a tua trouxa.

MIRANDA Celestina?

CELESTINA Estás completamente encharcada.

MIRANDA Celestina, para onde é que hei-de ir?

CELESTINA Apaixonada! E ousas aparecer à minha frente? Apaixonada por um homem só? – Aqui está a tua trouxa, e com isto, basta!... Não me fartei de vos avisar: Deixem a alma fora da jogada? Eu conheço as torturas do amor verdadeiro. Como é que achas que cheguei a dona de um bordel? Eu conheço os soluços de quando se trata da alma. Uma vez e nunca mais! Jurei a mim mesma. Não sou eu como uma mãe para vocês? Uma criatura como tu, meu Deus, bonita e venal, de repente a ganhar como um bicho e a papaguear como uma donzela: as mãos dele! O nariz dele! A testa dele! E lá que mais que ele tenha, o teu único e mais que tudo. Diz lá. Os dedos dos pés dele! Os lóbulos das orelhas dele! As barrigas das pernas dele! Diz lá: o que é que ele tem de diferente de todos os outros? Já estava à espera disto, esses olhos de carneiro mal morto - essa introspecção!

MIRANDA Oh Celestina, ele não é como os outros.

CELESTINA Fora!

MIRANDA Oh Celestina...

CELESTINA Fora! Já disse. Pela última vez. Não suporto lamechices à minha porta. Apaixonada por um homem só! Era só o que me faltava. E atreves-te a dizer-me isso na cara, a mim, a principal alcoviteira de Espanha: tu, apaixonada por um homem só?

MIRANDA Sim, e que Deus me ajude.

CELESTINA *sem palavras.*

MIRANDA Sim.

CELESTINA É assim que me agradeces a educação que te dei.

MIRANDA Oh Celestina...

CELESTINA Oh Celestina, oh Celestina! Achas que podes fazer pouco de mim a meio da noite? Achas que me podes enganar como a um homem? Deus te ajude que bem precisas, porque eu não te apoiarei, tão certo como eu me chamar Celestina. Eu sei o

que devo ao meu bom nome. Ou por que é que achas que os homens vêm ter connosco? Para te apaixonares, para os distinguires? Eu estou sempre a dizer-vos: também há meninas lá fora, mulheres de todas as idades e de todas as disposições, casadas, solteiras, é só escolher. Então para que é que eles vêm cá? Eu vou-te dizer, meu tesouro: Aqui, meu tesouro, é onde o homem se recupera dos seus sentimentos falsos. É por isso mesmo que eles pagam prata e ouro. O que é que disse Don Octavio, o sábio juiz, quando quiseram fechar a minha casa? Deixem a boa da pega velha! Foi o que disse, e em público: enquanto tivermos as Belas Letras a pôr no mundo tantos sentimentos falsos, elas são imprescindíveis – imprescindíveis! Foi o que ele disse, e isso significa que estou legalmente protegida. Achas que estaria legalmente protegida se permitisse alguma coisa indecente? Aqui, não se vende introspecção. Percebido? Não vendo meninas, que andam interiormente a sonhar com outro. Isso, meu tesouro, têm os nossos clientes em casa! Pega na trouxa e desaparece.

MIRANDA Que hei-de fazer?

CELESTINA Casar.

MIRANDA Celestina!

CELESTINA Tu mereces. Casa-te! Podias ter sido uma grande meretriz, a melhor do teu tempo, desejada e mimada. Mas não! Amar é o que queres. Faz favor! Uma dama é o que queres ser. Faz favor! Ainda te vais lembrar de nós, meu tesouro, quando for tarde demais. Uma meretriz nunca vende a sua alma...

MIRANDA *soluça.*

CELESTINA Disse-te aquilo que penso. Não andes a choramingar à minha porta, isto é uma casa de prazer. *Celestina sai.*

MIRANDA Eu amo...

## 2º Acto

*Salão no palácio.*

*Donna Anna está sentada, vestida de noiva, rodeada de mulheres atarefadas, Donna Inez penteia a noiva.*

DONNA INEZ Já chega! Eu prendo o véu sozinha, sou a madrinha da noiva. Já só precisamos do espelho. *As mulheres afastam-se.* Como é que o teu cabelo está tão húmido? Assim tão húmido quase não se consegue pentear. Até terra no meio tem. Onde estiveste? E erva...

DONNA ANNA *Mantém-se calada.*

DONNA INEZ Anna?

DONNA ANNA Sim.

DONNA INEZ Tens de acordar, minha querida, está aí o teu casamento. Já tocam os sinos, não ouves? E diz o Roderigo que já há gente em todas as varandas, vai ser um casamento como Sevilha nunca viu, é o que ele diz...

DONNA ANNA Sim.

DONNA INEZ Dizes sim, como se não fosse nada contigo.

DONNA ANNA Sim.

DONNA INEZ E mais erva! Só gostava de saber onde é que estiveste no teu sonho... *Continua a pentear, depois pega no espelho.* Anna, eu vi-o!

DONNA ANNA Quem?

DONNA INEZ Pelo buraco da fechadura. E tu perguntas: quem? Anda para trás e para a frente como um tigre enjaulado. De repente parou, pegou na espada e ficou a olhar para ela. Como antes de um duelo. Mas todo de branco, Anna, todo em seda brilhante.

DONNA ANNA Onde está o véu?

DONNA INEZ Já vos estou a imaginar, e quando eles te levantarem o véu, que é preto como a noite, e o padre perguntar: Don Juan, reconhece-la? Donna Anna, reconhece-lo?

DONNA ANNA E se nós não nos reconhecermos?

DONNA INEZ Anna!

DONNA ANNA Dá-me o véu.

DONNA INEZ Primeiro vê-te ao espelho!

DONNA ANNA Não.

DONNA INEZ Anna, estás linda.

DONNA ANNA Estou feliz. Se já fosse noite outra vez! Sou uma mulher. Vê as nossas sombras na parede, disse ele, somos nós: uma mulher, um homem! Não foi um sonho. Não tenhas vergonha, senão eu também tenho! Não foi um sonho. E rimos, ele pegou em mim sem perguntar nomes, beijou-me na boca e beijou-a, para que eu também não perguntasse quem ele era, pegou em mim e levou-me pelo lago e eu ouvi a água e as pernas dele na água escura, quando me levava...

DONNA INEZ O teu noivo?

DONNA ANNA Ele e nenhum outro será o meu noivo, Inez. E é tudo o que sei. Ele e mais nenhum. Reconhecê-lo-ei à noite, quando me esperar no lago. Nenhum outro homem no mundo terá direito a mim. Está mais próximo de mim do que eu estou de mim própria.

DONNA INEZ Cala-te!

DONNA ANNA Oh, se já fosse noite!

DONNA INEZ Eles vêm aí.

DONNA ANNA Dá-me o véu!

*Entram Don Gonzalo e o Padre Diego*

DON GONZALO Está na hora. Não sou homem de palavras bonitas. O que um homem sente num dia como este, minha filha, deixa-me dizer-to com este beijo.

PADRE DIEGO Onde está o véu?

DONNA INEZ Já vai.

PADRE DIEGO Preparai-vos, preparai-vos.

*Donna Inez e Donna Anna afastam-se.*

PADRE DIEGO Estamos sozinhos. De que se trata? Dizei com sinceridade, Comendador. Por que é que não nos havemos de entender, um esposo e um monge? *Sentam-se.* Então?

DON GONZALO Como já disse, entrámos a cavalo no castelo de Córdoba, onde Muhamed, o príncipe dos mouros, me recebeu, chorando a sua derrota; e os cortesãos à sua volta choravam também. Tudo isto, disse Muhamed, é vosso, herói dos cristãos, tomai e gozai! Fiquei espantado com tamanho luxo, há lá palácios, como eu nunca vi nem em sonhos, salões encimados por cúpulas reluzentes, jardins cheios de fontes e perfume de flores, e o próprio Muhamed, novamente a chorar, deu-me a chave da sua biblioteca, que eu logo mandei queimar.

PADRE DIEGO Hum.

DON GONZALO Tinha um cheiro invulgar, a especiarias.

PADRE DIEGO O senhor já disse isso.

DON GONZALO Tomai e gozai! disse ele...

PADRE DIEGO Quantas eram?

DON GONZALO Raparigas?

PADRE DIEGO Mais ou menos.

DON GONZALO Sete ou nove.

PADRE DIEGO Hum.

DON GONZALO Não quero assistir a uma cerimónia sagrada como o casamento, padre Diego, sem antes me ter confessado.

PADRE DIEGO Compreendo.

DON GONZALO É que se trata do meu casamento.

PADRE DIEGO O senhor assusta-me.

DON GONZALO Guardei fidelidade durante dezassete anos...

PADRE DIEGO É famoso. O vosso casamento, Don Gonzalo, é o único casamento perfeito que temos para mostrar àqueles pagãos. Para os mouros com os seus haréns é fácil fazer piadas sobre os nossos escândalos aqui em Sevilha. Eu estou sempre a dizer: se Espanha não tivesse um homem como o senhor, Comendador, como modelo do matrimónio espanhol... Mas continue!

DON GONZALO Tudo isto, disse ele, vos pertence...

PADRE DIEGO Tomai e gozai!

DON GONZALO Pois...

PADRE DIEGO Havia um cheiro estranho.

DON GONZALO Pois...

PADRE DIEGO Continue!

DON GONZALO As raparigas só percebem árabe, senão não teria chegado tão longe; quando elas me despiram, como é que podia explicar, como é que eu ia explicar, que sou casado e o que é que isso significa para nós?

PADRE DIEGO As raparigas despiram-no?

DON GONZALO Foi assim que Muhamed lhes ensinou.

PADRE DIEGO Continue.

DON GONZALO Padre Diego, eu pequei.

PADRE DIEGO Sou todo ouvidos.

DON GONZALO Pequei em pensamento.

PADRE DIEGO Como assim, em pensamento?

DON GONZALO Amaldiçoei a fidelidade!

PADRE DIEGO E depois?

DON GONZALO Amaldiçoei os dezassete anos de casamento!

PADRE DIEGO Mas o que fez o senhor?

DON GONZALO Fazer, fazer...

PADRE DIEGO Não tremais, Don Gonzalo, falai abertamente; o céu já sabe de qualquer maneira.

DON GONZALO Fazer, fazer...

PADRE DIEGO Somos todos pecadores.

DON GONZALO Fazer, fazer, não fiz nada.

PADRE DIEGO Por que não?

*Surtem em trajes festivos: Donna Elvira, Tenório, Don Roderigo, os três primos e várias raparigas, rapazes com incenso, tocadores de trombetas.*

DONNA ELVIRA Meu esposo! Estamos prontos. Com incenso e trombetas como há dezassete anos! Que vontade de ser jovem outra vez...

DON GONZALO Onde está o noivo?

DONNA ELVIRA Eu acho-o maravilhoso!

DON GONZALO Eu perguntei, onde é que ele está.

DON RODERIGO O meu amigo Don Juan pede condescendência, por ter faltado à grande festa ontem à noite. Cansado como estava da longa cavalgada, foi o que ele disse, quis descansar um pouco, antes de se apresentar aos sogros e à noiva. E assim aconteceu, disse ele, ter dormido no jardim, até os galos o terem despertado. Foi isto que me mandou dizer. Está confuso. Não ousa aparecer para o seu próprio casamento, se eu não lhe assegurar que o seu sono no jardim lhe será perdoado.

DONNA ELVIRA Ele não ousa! É o noivo mais delicado que alguma vez vi na minha vida. Não sei de nada que não lhe perdoasse. *Don Roderigo faz uma vénia e sai.* Surpreendi-o no pórtico, por trás. Perguntei-lhe por que roía as unhas e ele ficou apenas a olhar para mim. Donna Anna? Perguntou confuso, como se fosse eu a sua noiva, como se não conseguisse lembrar-se de como ela é. Como se fosse eu a sua noiva! E nem sequer me cumprimentou quando eu peguei na saia e vim embora, ficou a olhar para mim, vi pelo espelho, tão ensimesmado está, totalmente voltado para si próprio...

TENÓRIO Assim o espero.

DONNA ELVIRA ...como antes de uma execução.

*Ouvem-se trombetas, entra Don Roderigo com Don Juan.*

TENÓRIO Filho!

DON JUAN Meu pai.

TENÓRIO Querem os costumes que diga umas palavras, embora quase se me parta o coração, Deus bem sabe, porque, pela primeira vez, te vejo como noivo - pela primeira vez, os meus ilustres amigos entenderão, o que quero dizer: pela primeira vez e assim o espero, filho, pela última...

DONNA ELVIRA Nós percebemos.

TENÓRIO Querem os costumes...

PADRE DIEGO Despachai-vos.

TENÓRIO Se Deus quiser! Se Deus quiser!

*Don Juan ajoelha-se e pede a bênção.*

DONNA ELVIRA Como é querido ajoelhado.

PADRE DIEGO Que dizeis?

DONNA ELVIRA Como é querido ajoelhado.

*Don Juan levanta-se.*

DON GONZALO Meu filho!

DON JUAN Meu sogro.

DON GONZALO Eu também não sou homem de palavras bonitas, por isso o que digo é do coração, e serei breve.

*Don Juan volta a ajoelhar-se.*

DON GONZALO Chegou a hora...

DONNA ELVIRA Não se lembrará de mais nada para dizer, Padre Diego, que toquem as trombetas, eu conheço-o, não se lembrará de mais nada para dizer.

DON GONZALO Chegou a hora...

TENÓRIO Se Deus quiser!

DON GONZALO Se Deus quiser!

*Os dois pais abraçam-se, tocam trombetas, surge a noiva velada, guiada por Donna Inez; termina uma cerimónia bonita, com Don Juan branco como a seda e a noiva branca como a seda com um véu preto, frente a frente, o Padre entre eles, todos os outros se ajoelham.*

PADRE DIEGO «Ó Senhor, quem se hospedará na vossa tenda?

Quem há-de residir no vosso santo monte?

Aquele que anda sem mácula e pratica a justiça,

E diz sinceramente o que tem no coração.



Não leva na língua a calúnia, nem faz mal ao seu semelhante,  
Nem admite palavras infamantes contra o seu próximo.» Ámen...

*Trombetas*

PADRE DIEGO Tu: Donna Anna, filha de Don Gonzalo de Ulloa, Comendador de Sevilha. E tu: Don Juan, filho de Tenório, banqueiro de Sevilha. Vós ambos, vestidos de noiva e de noivo, movidos pela livre e espontânea vontade dos vossos corações, dispostos a dizer a verdade perante Deus, vosso criador e Senhor, respondei clara e abertamente à pergunta que vos coloco na presença dos céus e dos homens, para que sejam vossas testemunhas na Terra: Reconheceis-vos face a face? *Tiram o véu a Donna Anna.* Donna Anna, reconhece-lo? Responde.

DONNA ANNA Sim, reconheço!

PADRE DIEGO Respondei, Don Juan, reconhecei-la?

DON JUAN *cala-se, como que petrificado*

PADRE DIEGO Responde, Don Juan, reconhecei-la?

DON JUAN Sim... reconheço, claro... claro que sim!

*Trombetas*

PADRE DIEGO Então respondei à outra pergunta.

DONNA ELVIRA Como ele está comovido!

PADRE DIEGO Dado que vos reconheceis, Donna Anna e Don Juan, estais decididos e preparados para dardes as mãos um ao outro na união eterna do casamento, que vos protege para que Satanás, o anjo caído, não transforme em sofrimento terreno o milagre sagrado do vosso amor: estais dispostos a jurar solenemente que, enquanto viverdes, mais nenhum outro amor ocupará o vosso coração, senão este que abençoamos em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo? *Todos fazem o sinal da cruz.* Pergunto-te Donna Anna.

DONNA ANNA Estou!

PADRE DIEGO Pergunto-te, Don Juan.

DON JUAN ... .. Não.

*Trombetas*

PADRE DIEGO Oremos.

DON JUAN Eu disse: não. *O padre começa a rezar.* Não! *Os que estão ajoelhados começam a rezar.* Eu disse: Não. *Cala-se a oração.* Amigos, peço-vos que vos levanteis.

DON GONZALO O que está ele a dizer?

TENÓRIO Essa agora!

DON GONZALO Não – foi o que disse?

DON JUAN Não posso. É impossível. Peço perdão... Por que é que não vos levantaiis, então?

PADRE DIEGO Que significa isto?

DON JUAN Eu já explico: Não o posso jurar. É impossível. Não posso. Abraçámo-nos esta noite, é natural que a reconheça...

DON GONZALO Que está ele a dizer?

DON JUAN Claro que nos reconhecemos.

DON GONZALO Abraçaram-se? Diz ele. Abraçaram-se?

DON JUAN Não queria falar disso...

DONNA ANNA Mas é a verdade.

PADRE DIEGO Fora, miúdos, fora com o incenso!

DON JUAN Encontrámo-nos no jardim. Por acaso. Ontem na escuridão. E de repente foi tudo tão natural. Fugimos. Os dois. Mas na escuridão, sem sabermos quem éramos, foi tudo tão fácil. E bonito. E porque nos amámos, traçámos um plano... agora já o posso revelar: hoje à noite, junto ao lago, queríamos voltar a encontrar-nos. Foi a nossa jura. E eu ia raptar a rapariga.

DON GONZALO Raptar?

DON JUAN Sim.

DON GONZALO A minha filha?

DON JUAN Não fazia a menor ideia, Don Gonzalo, que fosse ela...

DON GONZALO Percebeste, Elvira?

DONNA ELVIRA Melhor do que tu.

DON JUAN Se eu não estivesse tão cansado e não tivesse dormido até de manhã, palavra de honra, ter-vos-ia poupado toda esta confusão. Que deveria fazer? Era tarde demais. Ouvi as trombetas e não soube o que fazer, pensei: faço um falso juramento. Escandalizai-vos se quiserdes, estou aqui: tomei o vosso casamento como um jogo, assim pensei, e depois, à noite, quando estivesse outra vez escuro... *Olha fixamente para Donna Anna*: ... Deus sabe, não estava preparado para isto!

PADRE DIEGO Para quê?

DON JUAN Para que fosses tu.

TENÓRIO Essa agora!

DON JUAN Papá, não posso jurar por aquilo em que não acredito, só por causa do incenso e das trombetas, e já não acredito em mim próprio. Não sei quem amo. Palavra

de honra. Não há mais nada que possa dizer. O melhor será que me deixeis ir embora, quanto mais depressa, melhor. *Faz uma vénia.* - Eu próprio estou consternado.

DON GONZALO Sedutor!

DON JUAN *Quer ir embora*

DON GONZALO Só por cima do meu cadáver! *Desembainha a espada.* Só por cima do meu cadáver!

DON JUAN Para quê?

DON GONZALO Só por cima do meu cadáver!

DON JUAN Não estais a falar a sério.

DON GONZALO Lutai!

DON JUAN Não penso nisso.

DON GONZALO Não saireis desta casa, ou eu não me chame Don Gonzalo, só por cima do meu cadáver!

DON JUAN Mas eu não quero matar ninguém.

DON GONZALO Só por cima do meu cadáver.

DON JUAN Que diferença faz? *Vira-se para o outro lado.* O seu esposo, Donna Elvira, quer que me torne no seu assassino; permita-me uma outra saída! *Curva-se diante de Donna Elvira, fazendo menção de se afastar pelo outro lado, mas nesse momento, os três primos também desembainham as espadas e ele vê-se cercado.* Se é mesmo isso que quereis...

DON GONZALO Morte ao sedutor!

OS TRÊS Morte!

DON JUAN *Desembainha a espada*

OS TRÊS Morte ao sedutor!

DON JUAN Estou pronto.

DONNA ELVIRA Alto!

DON JUAN Não temo diante dos homens.

DONNA ELVIRA Alto! *Coloca-se no meio.* Quatro contra um! E mal sabemos por que é que o rapaz está tão desnorreado. Estais loucos? Peço um pouco de razão. E já! *As espadas baixam.* Padre Diego, por que não dizeis nada?

PADRE DIEGO Eu...

DON JUAN O que pode o padre dizer? Ele é quem me entende melhor. Por que é que ele não se casou então?

PADRE DIEGO Eu?

DON JUAN Por exemplo, com Donna Elvira?

PADRE DIEGO Por Deus...

DON JUAN Ele chama-lhe Deus, eu chamo-lhe Geometria; cada homem tem algo que lhe é mais importante do que a mulher, quando volta à razão.

PADRE DIEGO O que é que isso significa?

DON JUAN Nada.

PADRE DIEGO O que é que isso significa?

DON JUAN Eu sei o que sei. Não puxem por mim! Não sei se o comendador sabe.

TENÓRIO Ai meu Deus!

DON JUAN Parte-se-te o coração, papá, eu sei, já o dizes há treze anos, não me admiraria, papá, que morresses um dia destes. *Para os primos*: então, lutamos ou não?

DONNA ELVIRA Querido Juan...

DON JUAN Sou um cavalheiro, Donna Elvira, não exporei uma dama. Acalmai-vos. Mas não deixo que façam de mim burro. Apenas porque sou jovem.

DONNA ELVIRA Meu querido Juan...

DON JUAN Que querem de mim?

DONNA ELVIRA Resposta a uma única pergunta. *Para os primos*: Recolhei as vossas espadas, estou à espera. *Para Don Gonzalo*: Tu também! *Os primos recolhem as espadas...* Don Juan Tenório, viestes para casar com Anna, a vossa noiva.

DON JUAN Isso era ontem.

DONNA ELVIRA Eu entendo-vos, de repente ficastes com receio. Como a Anna. Fugistes para o jardim. Como a Anna. Tivestes receio da consumação. Não foi isso? Mas depois, na escuridão, encontrastes-vos, sem saberem quem o outro era e foi bom.

DON JUAN Muito.

DONNA ELVIRA Anonimamente.

DON JUAN Pois.

DONNA ELVIRA Não querieis casar com a noiva que tínheis traído. Querieis fugir com a rapariga, com a outra, querieis raptá-la...

DON JUAN Era.

DONNA ELVIRA Por que não o fazeis?

DON JUAN Porquê?

DONNA ELVIRA Não estais a ver como a rapariga vos espera, a vós e a nenhum outro, como ela acha maravilhoso que vós, noivo e raptor, sejais uma e a mesma pessoa.

DON JUAN Não posso.

DONNA ELVIRA Porquê?

DON GONZALO Porquê! Porquê! Aqui não há porquês! *Volta a desembainhar a espada.* Morte ao profanador da minha filha!

DONNA ELVIRA Esposo!

DON GONZALO Lutai!

DONNA ELVIRA Meu esposo, estamos a conversar.

DON JUAN Não posso. É tudo o que posso dizer. Não posso jurar. Como posso saber quem é que amo? Depois de saber tudo quanto é possível... até ela, a minha noiva, que esperou por mim e por nenhum outro, foi feliz com o primeiro que apareceu, que por acaso era eu mesmo...

DON GONZALO Lutai!

DON JUAN Se estais tão interessado em ter a vossa estátua de mármore, então começai! *Ri.* Ficar-me-á na memória, herói dos Cristãos, o harém de Córdoba. Tomai e gozai! Eu vi-vos... Começai! – Eu sou vossa testemunha: as mouras tentaram tudo quanto há para o seduzir, ao nosso cruzado do matrimónio, mas inutilmente, eu juro, eu vi-o, tão pálido e em pelota, as suas mãos tremeram, o espírito bem queria, mas o corpo era fraco... Começai!

DON GONZALO *Deixa cair o punhal.*

DON JUAN Estou pronto.

DONNA ELVIRA Juan...

DON JUAN Eu disse logo que o melhor é que me deixeis ir embora; sinto que a minha cortesia se esgota. *Recolhe a espada.* Deixarei Sevilha.

DONNA ANNA Juan...

DON JUAN Adeus! *Beija a mão de Donna Anna.* Amei-te, Anna, mesmo que não saiba quem amei, se a noiva se a outra. Perdi-vos às duas, ambas em ti. Perdi-me a mim próprio. *Beija-lhe novamente a mão.* Adeus!

DONNA ANNA Adeus...

*Don Juan afasta-se.*

DONNA ANNA Não te esqueças, Juan: no lago, quando cair a noite... hoje... quando for noite... Juan?... Juan!...

*Donna Anna sai atrás dele.*

PADRE DIEGO Deixa-se fugir assim, simplesmente, um blasfemo?

DON GONZALO Que os céus o fulminem!

PADRE DIEGO Um padre também diz essas coisas? Os céus!

DON GONZALO Segui-o! Ide! Cercai o jardim! Ide! Soltai todos os cães e cercai o jardim! Ide, todos, ide!

*Ficam Donna Elvira e Tenório.*

TENÓRIO Parte-se-me o coração, Donna Elvira, ao ver o comportamento do meu filho.

DONNA ELVIRA Eu acho-o magnífico.

TENÓRIO Como é que eu fico no meio de tudo isto?

DONNA ELVIRA Isto, Don Tenório, é o que menos nos preocupa neste momento, acredite.

TENÓRIO A minha própria carne, o meu próprio sangue: acossadas por cães! E eu nem sequer acredito que ele tenha seduzido a vossa filha, alguém que pouco quer saber de mulheres, como o meu filho. Eu conheço-o! No fundo, é tudo uma aldrabice pegada para poder voltar para a sua Geometria, um sem-coração como só ele. Nem sequer se espantaria nem um pouco, se eu morresse... a senhora ouviu bem... nem um pouco!

*Ouvem-se os latidos dos cães, o padre Diego volta.*

PADRE DIEGO O Senhor também, Don Tenório, vamos!

*Donna Elvira fica sozinha.*

DONNA ELVIRA Eu acho-o magnífico!

DON JUAN Vou derrotar-vos a todos, à matilha toda, não caso, vou derrotar-vos.

DONNA ELVIRA Vem!

DON JUAN Para onde?

DONNA ELVIRA Para os meus aposentos...

*Tenório entra com o punhal na mão e vê Don Juan e Donna Elvira a abraçarem-se e a fugir para os aposentos.*

TENÓRIO Essa agora!

*Entram os perseguidores com espadas reluzentes e com uma matilha de cães selvagens, que mordem as trelas.*

DON GONZALO Onde está ele?

TENÓRIO Põe a mão no coração.

DON GONZALO Vamos! Cercai o jardim!

*Os perseguidores afastam-se rapidamente.*

TENÓRIO Ai... que eu morro...

## Intermezzo

*Aparecem na ribalta, Miranda, mascarada de noiva, e Celestina com material de costura.*

CELESTINA Uma coisa de cada vez, meu tesouro, uma coisa de cada vez. Não te aflijas que chegas a tempo. Um casamento destes dura muito tempo, com todos aqueles discursos.

MIRANDA Ninguém pode reconhecer-me, Celestina, mandavam chicotear-me e prender-me ao pelourinho. Que Deus me ajude! *Tem que ficar quieta, para que Celestina consiga coser.* Celestina...

CELESTINA Se te mexes não consigo coser.

MIRANDA Celestina, tu achas mesmo que pareço uma noiva?

CELESTINA Pode confundir-se. *Cose.* Olha o que te digo, os homens são as criaturas mais cegas que Deus fez. Eu fui costureira, meu tesouro, e podes acreditar em mim. Poucos distinguem rendas verdadeiras de rendas falsas, antes de terem que pagar por elas. É o que te digo. Homem que é homem vê apenas o essencial.

MIRANDA Celestina, quase não consigo respirar.

CELESTINA Isso arranja-se. Aperta-te no peito, estou a ver, tu não és nenhuma virgem. Abrimos apenas a costura debaixo do braço, coisa pouca. Ele não vai reparar, ou repara só quando for tarde demais. Mas não te mexas! Senão ainda te pico! Que tens por baixo?

MIRANDA Por baixo?... Nada.

CELESTINA Isso é sempre o melhor.

MIRANDA Já está apertado que chegue.

CELESTINA Com a roupa interior é que eles são esquisitos, especialmente os homens mais finos. De repente há um cor-de-rosa ou lilás que os choca e ficam horrorizados com os teus gostos. Como quando se fala de romances, de repente um presumido desses suspira: Somos de mundos diferentes! e fica a olhar pela janela. Por isso é que vos digo para não falarem de romances! De repente, há ali um fosso. E com a roupa interior é exactamente a mesma coisa. Há homens que não se intimidam com nenhuma bandeira, mas se vêem um trapinho cor-de-rosa no tapete, fogem a sete pés. Gostos não se discutem. O melhor é não usar roupa interior, surpreende, mas nunca os espanta.

MIRANDA Celestina...

CELESTINA Não te mexas, meu tesouro, não te mexas.

MIRANDA Não sei se tenho coragem, Celestina, espero não estar a cometer nenhum pecado ao fazer isto.

CELESTINA Agora já não aperta, vês? E o peito está suficientemente levantado... O que estás a pensar fazer?... Em baixo, meu tesouro, fazemos só uma bainha para que ele veja os teus tornozelos. Os tornozelos são importantes.

MIRANDA Oh meu Deus!

CELESTINA Mas primeiro vamos pôr o véu.

MIRANDA Oh meu Deus!

CELESTINA Por que é que estás a suspirar?

MIRANDA Por que é que tudo o que fazemos não é senão aparência?

CELESTINA Pois é. Levanta a saia. E agora a bainha.

MIRANDA Assim não.

CELESTINA Não queres que me baixe, pois não?

MIRANDA Celestina...

CELESTINA Sete pontos e está feito.

*Miranda roda lentamente como um pião, enquanto Celestina fica de pé e cose a bainha com a saia levantada.*

Achas que ele te vai abraçar? Porque acha que és a Donna Anna, a noiva dele? Beijar e abraçar! Vou-me rir, querida, meu tesouro, quando vires o que vai acontecer. Mas pronto! Vai tirar-te os macaquinhos do sótão, e eu vou ajudar-te. Donna Anna? dirá ele, quando te vir, vai ficar com a consciência pesada, e tudo isto é uma enxurrada de mentiras e não haverá tempo para abraços, muito menos para qualquer prazer. Sobrevalorizas os homens casados, meu tesouro, só os conheces como eles são aqui connosco. *A bainha fica pronta. Pronto...*

MIRANDA Obrigada.

CELESTINA Como se sente a noiva? *Tocam à campainha.* Outro cliente, já?

MIRANDA Deixa-me cá ver o espelho!

*Entra um nobre espanhol!*

CELESTINA Que deseja?

LOPEZ Não sei se estou no sítio certo.

CELESTINA Acho que sim.

LOPEZ O meu nome é Lopez.

CELESTINA Como queira.

LOPEZ Venho de Toledo.



CELESTINA Cansado da viagem, compreendo, deseja um lugar para...

LOPEZ Don Balthazar Lopez.

CELESTINA Não precisamos de dados pessoais, meu senhor, aqui chega que pague adiantado.

LOPEZ *olha em redor.*

CELESTINA Está no sítio certo, entre.

LOPEZ *observa Miranda.*

CELESTINA Esta menina já tem programa.

*Miranda está sozinha ao espelho.*

MIRANDA Que Deus me ajude! Não peço mais nada: reconhecida como noiva uma vez na vida, mesmo que seja só de brincadeira, que pelo menos uma vez ele se ajoelhe aos meus pés e jure que é esta cara, Donna Anna, que é apenas esta cara que ele ama... a minha cara...

3º acto

*Frente ao palácio.*

*Ao nascer do dia, Don Juan está sentado nas escadas a comer uma perdiz, ao longe continua o ladrar dos cães. Aparece Don Roderigo.*

DON RODERIGO Juan? Juan! – sou eu, Don Roderigo, o teu amigo de sempre. *Don Juan come, calado.* Juan?

DON JUAN Roderigo, amigo de sempre, que se passa, que nem sequer bom dia dizes?

DON RODERIGO Não ouves?

DON JUAN Os latidos? Ouvi-os a noite toda, bom amigo, de câmara em câmara. Às vezes mais longe, outras mais perto. Têm uma persistência comovente.

DON RODERIGO Andei toda a noite à tua procura. *Don Juan come, calado.* Para te avisar. *Don Juan come, calado.* Que fazes tu aqui, Juan, no meio das escadas?

DON JUAN Estou a tomar o pequeno-almoço.

DON RODERIGO Juan, ouve...

DON JUAN Estiveste com a tua noiva?

DON RODERIGO Não.

DON JUAN Foi um erro, Don Roderigo, amigo de sempre, um erro temerário. Nunca devias deixar a tua noiva sozinha. De repente, aparece um estranho nos seus aposentos, acossado por cães, e ela descobre que também tu não és o único homem.

DON RODERIGO Que queres dizer com isso?

DON JUAN A verdade. *Come.* Tens uma doce noiva.

DON RODERIGO Juan, estás a mancar?

DON JUAN Manco, como o diabo. Acontece quando se salta pela janela. *Come.* Não há outra solução para ti. *Come.* A fêmea é insaciável...

DON RODERIGO Juan, tenho de te avisar.

DON JUAN E eu também tenho de te avisar.

DON RODERIGO Estou a falar a sério, meu amigo. Vai acontecer uma coisa horrível, se não fores razoável, uma coisa terrível de que te poderás arrepender a vida inteira. De repente tudo deixará de ser uma brincadeira e tornar-se-á sangrento. E irreparável. Andei furtivamente pelo jardim a noite inteira, Juan, temi por ti...

DON JUAN *Come, calado.*

DON RODERIGO Não acreditei nos meus olhos, quando a vi à minha frente, lá fora junto ao lago: como uma alma penada!

DON JUAN Quem?

DON RODERIGO A tua noiva.

DON JUAN ... A Anna?

DON RODERIGO Esperou por ti, Juan, a noite toda. Parece que perdeu o juízo. Sentada durante horas, imóvel como uma estátua, depois vagueando ao longo da margem. Falei com ela. Ela está lá fora na ilhota, disse-me, e não se consegue dissuadir a rapariga. Mal nos afastamos, chama o teu nome. Repetidamente... Tens que falar com ela.

DON JUAN Não saberia o que dizer, Roderigo. Não estou com disposição para ter sentimentos e ela já sabe que a deixei. Que mais? A única coisa que tenho agora é fome.

DON RODERIGO Cala-te!

*Entra Don Gonzalo de espada em riste.*

DON GONZALO Alto! Quem está aí?

DON JUAN Este já mal se aguenta nas pernas. Diz-lhe lá que desista.

DON GONZALO Quem está aí?

DON JUAN Anda à procura da morte e de uma estátua, vais ver, antes disso não fica satisfeito.

*Entram os três primos, cheios de sangue, esfarrapados, esgotados.*

DON GONZALO Alto! Quem está aí?

UM PRIMO Que o céu fulmine o blasfemo.

DON GONZALO Apanhaste-lo?

UM PRIMO Já não podemos mais, tio Gonzalo, os malditos dos cães esfarraparam-nos.

UM PRIMO Tu chicoteaste-os, idiota.

UM PRIMO Idiota, pois se me estavam a atacar.

DON GONZALO Onde estão os cães?

UM PRIMO Eu não os matei, tio.

DON GONZALO Mortos?

UM PRIMO Tivemos que os matar.

DON GONZALO Mortos, dizeis?

UM PRIMO Tivemos que os matar: eram eles ou nós.

DON GONZALO Os meus cães?

UM PRIMO Já não podemos mais, tio Gonzalo, que o céu se encarregue da vossa vingança, nós já não podemos mais.

DON GONZALO Os meus cães...

UM PRIMO Vamos ter que o amarrar.

*Os três primos arrastam-se dali para fora.*

DON GONZALO Não terei sossego nem descanso enquanto os meus cães não forem também vingados. Dizei à minha mulher, quando ela acordar: não terei sossego nem descanso.

*Don Gonzalo sai pelo outro lado.*

DON JUAN Ouviste isto? Que o céu fulmine o blasfemo. Palavras comoventes. Lamento cada cão que se deixe matar por isso.

DON REDERIGO Não trocemos, amigo.

DON JUAN Não faço troça do céu, amigo, acho que é belo. Especialmente a esta hora. Vemo-lo tão poucas vezes a esta hora.

DON RODERIGO Pensa agora na tua noiva!

DON JUAN Qual delas?

DON RODERIGO Aquela que erra à volta do lago a chamar o teu nome... Juan, tu amaste-a, eu sei.

DON JUAN Eu também sei. *Deita fora o osso.* Uma perdiz inesquecível! *Limpa os dedos.* Amei-a. Lembro-me. Na Primavera, quando vi Donna Anna pela primeira vez, aqui nestas escadas, caí de joelhos. Mudo. Como que atingido por um raio. É assim que se diz? Nunca esquecerei esse momento: como ela subiu estes degraus passo a passo, o vento no vestido, e depois, quando me ajoelhei, ficou parada, também ela emudecida. Vi a sua jovem boca, vi o brilho azul de um par de olhos por baixo do véu preto. Era manhã, como agora, Roderigo, e foi como se o sol penetrasse nas minhas veias. Não tive alento, para me dirigir a ela. Tinha um nó na garganta, um riso, que não era para rir, porque teria chorado. Era o amor, penso que era o amor. Pela primeira e última vez.

DON RODERIGO Como assim, pela última vez?

DON JUAN Não há retorno... Se ela viesse agora, neste preciso momento, outra vez por estes degraus acima, o vento no vestido, e eu visse o brilho dos olhos dela por baixo do véu, sabes o que é que sentiria? Nada. Nada, na melhor das hipóteses. Lembranças. Cinzas. Não quero voltar a vê-la. *Estende a mão.* Adeus Roderigo!

DON RODERIGO Para onde vais?

DON JUAN Para a Geometria.

DON RODERIGO Juan, não estás a falar a sério.

DON JUAN A única seriedade que me restou depois desta noite. Não tenhas pena de mim! Tornei-me um homem, é tudo. Sou saudável, como podes ver, dos pés à cabeça. E sóbrio de felicidade, por tudo ter passado como tempestade abafada. Irei cavalgar pela manhã fora, saborearei o ar puro. De que mais preciso? E quando chegar a um ribeiro rumorejante, tomarei banho, rindo de frio, e o meu casamento estará arrumado. Sinto-me livre como nunca antes, Roderigo, vazio e desperto e cheio de necessidade de geometria masculina.

DON RODERIGO Geometria!...

DON JUAN Nunca o sentiste, o espanto sóbrio face a um saber exacto? Por exemplo: o que é um círculo, a pureza de um lugar geométrico. Anseio pela pureza, amigo, pela sobriedade, pela exactidão, tenho horror ao pântano dos nossos humores. Nunca me envergonhei nem tive nojo de um círculo ou de um triângulo. Sabes o que é um triângulo? Inelutável como o destino: só existe uma única figura geométrica de três lados, e a esperança, a aparência de indetermináveis possibilidades, que tantas vezes o nosso coração confunde, desmorona-se como um castelo de cartas diante destes três traços. Assim, e de nenhum outro modo! diz a Geometria. Assim, e não de qualquer maneira! Aqui não há inebriamento nem humor, há uma única figura, que corresponde ao seu nome. Não é lindo? Eu reconheço, Roderigo, nunca vivi nada tão grande como este jogo, ao qual lua e sol obedecem. Que há de mais majestoso que duas linhas na areia, duas paralelas? Olha para o horizonte longínquo, não tem nada de infinito; olha para o mar imenso, é uma imensidão, mas apenas isso, e olha para a Via Láctea, é um espaço que te confunde a razão, de modo inimaginável, mas não é o infinito que só elas te mostram: duas linhas na areia, lidas com o espírito... Ah, Roderigo, estou cheio de amor, de veneração, só por isso faço troça. Para além do incenso, lá onde tudo se torna claro, alegre e transparente, começam as revelações; lá não há humores, Roderigo, como no amor humano; o que hoje vale, vale também amanhã, e quando eu já não respirar, vale sem mim, sem vocês. Só o sóbrio pressente o sagrado, tudo o resto são mentiras, acredita em mim, não é digno de que nela nos detenhamos.

*Estende mais uma vez a mão. Adeus!*

DON RODERIGO E a rapariga do lago?

DON JUAN Outro a há-de consolar.

DON RODERIGO Acreditas mesmo nisso?

DON JUAN Homem e mulher... por que quereis sempre acreditar no que vos agrada, e, de facto, acredita-se mesmo que a verdade pode ser mudada, se não nos rirmos dela. Roderigo, meu amigo de sempre, rio-me de ti! Sou teu amigo; mas como é que sabes que um dia não me poderia dar na gana colocar em jogo a nossa amizade? Não suporto amigos que põem a mão no fogo por mim. Como é que sabes que não venho de estar com a tua Inez?

DON RODERIGO Pára lá com essa brincadeira!

DON JUAN Como é que sabes que é uma brincadeira?

DON RODERIGO Eu conheço a minha Inez.

DON JUAN Eu também.

DON RODERIGO Como?

DON JUAN Já te disse: Estive com ela.

DON RODERIGO Isso não é verdade!

DON JUAN Eu sou curioso, meu amigo, por natureza. Perguntei-me a mim próprio, se seria capaz. A Inez é tua noiva e tu ama-la, e ela ama-te a ti. Perguntei-me se também ela seria capaz. E se tu acreditarias, quando te dissesse.

DON RODERIGO Juan...!

DON JUAN Acreditas ou não acreditas? *Pausa.* Não acredites!

DON RODERIGO És diabólico.

DON JUAN Eu amo-te. *Chega-se a Don Roderigo e beija-o na testa.* Nunca acredites!

DON RODERIGO Se fosse verdade, Juan, matar-me-ia nesse mesmo momento, não a ti, nem a ela, mas a mim.

DON JUAN Seria uma pena por ti. *Pega na sua jaqueta, que está pousada nas escadas e veste-a.* Agora sei, por que é que o meu reflexo na cisterna me assustou, esse espelho cheio de lindos tons de azul sem fundo. Não sejas curioso, Roderigo, como eu! No momento em que deixamos a mentira, que reluz como uma superfície brilhante e deixamos de ver o mundo apenas como um espelho do nosso desejo; quando quisermos saber quem somos, ah Roderigo, aí nunca mais acaba a nossa queda, e sussurra-te aos ouvidos que tu já não sabes onde está Deus. Nunca mergulhes na tua alma, Roderigo, nem na de ninguém, fica antes à superfície azul, como mosquitos dançando sobre a água, para que tenhas uma vida longa sobre a terra, Amen. *Vestiu o colete.* Assim sendo: Adeus! *Abraça Don Roderigo.* Foi bom ter um amigo, um Roderigo, que temeu por mim esta noite; daqui em diante, terei de temer por mim próprio.

DON RODERIGO Juan, que te aconteceu?

DON JUAN *ri*.

DON RODERIGO Alguma coisa te aconteceu.

DON JUAN Fartei-me de amar. *Quer ir embora, mas Don Roderigo impede-o*. Foi uma juventude curta. *Solta-se*. Deixa-me.

*Don Juan vai embora, mas nesse instante reconhece o vulto de Donna Anna, que surgiu no cimo das escadas vestida de noiva e com véu.*

DON JUAN Para que é isto? *O vulto desce lentamente as escadas...* Donna Anna... *O vulto pára no antepenúltimo degrau*. Deixei-te. Para quê este regresso? Deixei-te. Não sabes aquilo que toda a Sevilha já sabe? Eu deixei-te!

O VULTO *sorri e fica calado*.

DON JUAN Estou a lembrar-me. Ó sim! Vejo a tua boca jovem, como sorri. Como outrora. E sob o véu vejo o brilho dos teus olhos. Tudo como outrora. Só eu já não sou o mesmo que, nessa altura, se ajoelhou perante ti aqui nestas escadas, e não há regresso.

O VULTO Meu querido Juan...

DON JUAN Não devias ter vindo, Anna, não por estes degraus. O teu olhar enche-me de uma expectativa que nunca mais existirá. Agora sei que o amor não é como esperei que fosse aqui nestes degraus. *Pausa*. Desaparece! *Pausa*. Desaparece! *Pausa*. Desaparece! Estou a dizer-te! Desaparece! Em nome do céu e do inferno. Desaparece!

O VULTO Por que não desapareces tu, então?

DON JUAN *Fica como que petrificado e olha para ela*.

O VULTO Meu querido Juan...

DON JUAN Teu querido Juan! *Ri*. Sabes onde é que ele esteve esta noite, o teu querido Juan? Esteve com a tua mãe, o teu querido Juan! Ela podia ensinar-te muitas coisas, mas ele também a deixou a ela, o teu querido Juan, tão cheio de amor, que saltou de uma janela, para entrar pela seguinte. Com a tua mãe, ouviste? Perseguiram-no com cães, como se já não fosse perseguido que chegasse, e eu nem sei como ela se chama, a terceira no decorrer do dia do próprio casamento, uma jovem mulher, nada mais, uma mulher como uma centena de outras na escuridão. Como se divertiu, o teu querido Juan, a esquecer-te nesta escuridão sem nome nem semblante, a matar e a enterrar o que afinal era infantil, e a continuar. Que queres dele, que já só consegue rir? E depois como tudo estava vazio e sem graça... não era esperança, o que o atraiu para a última câmara, ao teu querido Juan, nem o cabelo dela tão claro nem o seu modo diferente de beijar e nem o prazer da sua resistência de donzela; ela defendeu-se de modo tão selvagem e até ao êxtase, de ser mais fraca do que o teu querido Juan. Lá fora os cães ladravam. Oh sim,

as diferenças são mágicas, mas a magia não perdura e, nos nossos braços, são todas tão parecidas, quase assustadoramente iguais. No entanto, ela tinha alguma coisa, a última desta noite tumultuosa, que nenhuma outra tem nem voltará a ter, algo único que lhe fez despertar o desejo, algo de diferente, algo irresistível: ... ela era a noiva do seu melhor amigo.

DON RODERIGO Não!

DON JUAN Mas essa é a mais pura verdade.

*Don Roderigo foge dali.*

DON JUAN Assim, Donna Anna, passei esta noite, enquanto tu esperavas por mim no lago, e, assim, me ajoelho diante de ti. *Ajoelha-se.* Pela última vez, eu sei. Apareceste uma vez mais para me tirar a última coisa que me sobrara: o meu riso de escárnio sem arrependimento. Por que é que te abracei e não te reconheci? E deixar-me-ás a imagem dessa hora, a imagem da traída que não deixará de estar aí, sob o sol da manhã, para onde quer que vá de ora em diante.

O VULTO Meu Juan!

DON JUAN Como é que pudeste voltar a acreditar que te amo? Pensei que a esperança nunca mais voltasse. Como é que eu mesmo o posso acreditar?

O VULTO Levanta-te!

DON JUAN Anna.

O VULTO Levanta-te!

DON JUAN Não me ajoelho para pedir perdão. Só um milagre e não o perdão me pode salvar da descoberta que fiz...

O VULTO Levanta-te!

DON JUAN *levanta-se.*

Perdemo-nos um ao outro, para nos encontrarmos para sempre. Sim! Para sempre. *Abraça-a.* Minha esposa!

O VULTO Meu esposo!

*Don Gonzalo aparece com a espada em punho.*

DON GONZALO Aqui está a ele.

DON JUAN Sim, pai.

DON GONZALO Lutai!

DON JUAN Vindes tarde demais, meu pai, desposámo-nos outra vez.

DON GONZALO Assassino!

DON JUAN Para quê?



DON GONZALO Lutai!

DON JUAN O teu pai não consegue compreender a nossa felicidade, vê-a com os próprios olhos, mas não consegue compreender.

DON GONZALO Felicidade... felicidade, diz ele, felicidade...

DON JUAN Sim, meu pai, deixai-nos a sós.

DON GONZALO E tu, puta, caíste outra vez na lábia deste criminoso, isto se eu não o apunhalar neste preciso momento.

*Ameaça Don Juan, para que Don Juan desembainhe a espada.*

Abaixo com ele!

DON JUAN Alto!

DON GONZALO Lutai!

DON JUAN Porquê, assassino? São apenas cães de caça, já para não dizer que não fui eu que os matei...

DON GONZALO E Don Roderigo?

DON JUAN Onde está ele?

DON GONZALO Amaldiçoou-vos a vós, como profanador da sua noiva, agonizando no próprio sangue.

DON JUAN ... Roderigo?

*Don Juan fica chocado com a notícia e olha em frente petrificado, enquanto a espada frenética do comendador o incomoda como um insecto, que ele repele aborrecido.*

Alto! Já disse.

*Don Gonzalo cai com um golpe rápido antes de começar a luta e morre, enquanto Don Juan, guardando a espada espetada, olha em frente petrificado.*

DON JUAN A morte dele deixa-me abalado... quero dizer a do Roderigo. Para que é que lhe fui dizer a verdade? Ele nunca me entendeu, o meu amigo de sempre, gostava mesmo dele, do fundo do coração. Eu avisei-o: não suporto amigos que põem a mão no fogo por mim. Por que não fiquei calado? Ainda agora estava aqui...

O VULTO Morte, morte!

DON JUAN Não grites.

O VULTO Oh, Juan!

DON JUAN Fugamos!

*Surge o padre Diego ao fundo, com a Donna Anna afogada nos braços, mas Don Juan não o vê logo.*

Fujamos! Como o jurámos à noite no lago, ah, juramento infantil, como se estivesse em nosso poder não nos enganarmos nem nos perdermos. Por que hesitas? Seguro a tua mão como uma vida que nos voltou a ser concedida, mais verdadeira, que a primeira, a infantil, mais cheia com o nosso saber, como é fácil desperdiçá-la. Estás a tremer? Olha para mim: sinto o sol desta manhã, agradecido por tudo quanto vive, como alguém que foi amnistiado... *Vê o padre com o cadáver.* Que significa isto, padre Diego? *Silêncio.* Respondei! *Silêncio.* Qual delas é a minha noiva? *Grita:* Respondei!

PADRE DIEGO Ela não responderá mais, Don Juan, nem se gritares dessa maneira. Nunca mais. Deitou-se a afogar. É o fim do teu casamento, Don Juan, é o resultado da tua leviandade.

DON JUAN Não...

PADRE DIEGO *pousa o cadáver no chão.*

DON JUAN Essa não é a minha noiva. Não é verdade. Contraí matrimónio com a vida, não com um cadáver com braços pendentes e cabelo de algas. Que é esta aparição em pleno dia? Digo-vos: essa não é a minha noiva.

PADRE DIEGO Então quem é a tua noiva?

DON JUAN Aquela!... a outra.

PADRE DIEGO E por que quer ela fugir?

*O vulto tenta fugir pelas escadas acima, mas nesse momento surgem os três primos.*

DON JUAN Meus senhores, saúdo a vossa chegada. O meu amigo está morto...

UM PRIMO Morto.

DON JUAN E essa aí?

PADRE DIEGO Morta.

DON JUAN E este também. Quem vai acreditar que ele me entrou pela espada dentro como um frango? Ressuscitará em forma de estátua.

UM PRIMO Que o céu fulmine o blasfemo!

DON JUAN E o meu pai?

UM PRIMO Morto.

DON JUAN Isso é verdade?

OS PRIMOS Morto.

DON JUAN Padre Diego, reconheço, que eu próprio me acho um terramoto ou um raio. *Ri.* No que diz respeito a vós, meus primos, embainhai lá as espadas, para que sobrevivais e sejais testemunhas do meu casamento. Aqui: duas noivas, e eu tenho que escolher, uma viva, uma morta, e o padre Diego diz que sou casado com o cadáver. Mas

eu digo: ela... *Dirige-se ao vulto velado e agarra-lhe na mão: ...* ela e nenhuma outra é a minha noiva, ela, a viva, ela, que não se foi com a morte, para me amaldiçoar até ao fim dos meus dias, ela, que apareceu mais uma vez perante os confusos, para que eu a reconhecesse, e eu reconheci-a.

O VULTO Oh, Juan!

DON JUAN Tira o teu véu!

O VULTO *tira o véu.*

PADRE DIEGO Miranda!?

*Don Juan cobre a cara com as mãos, até que fica sozinho, até os mortos serem levados, até o toque dos sinos que acompanham o cortejo fúnebre se calar.*

DON JUAN Sepultai a pobre criança, mas não espereis que faça o sinal da cruz, e não espereis que eu chore. E não vos coloqueis no meu caminho. Agora não temo mais nada. Veremos qual de nós dois, eu ou o céu, troçará do outro!

*Pausa.*

#### 4º Acto

*Um salão.*

*Don Juan, agora um homem de trinta e três anos, está em pé em frente a uma mesa festiva com pratos e velas, que inspecciona. O seu criado, Leporello, coloca garrafas em cima da mesa. Três músicos aguardam instruções. Ao fundo uma grande cortina.*

DON JUAN Vocês ficam nesta câmara aqui ao lado. Entendido? E no que respeita ao aleluia: caso aconteça alguma coisa, – um desastre, por exemplo, ou assim, pode acontecer que eu seja engolido pelo inferno...

MÚSICO Senhor!

DON JUAN ...é para continuar a tocar. Entendido? O Aleluia é repetido até que mais ninguém esteja no salão. *Tira as luvas brancas puxando-as pelos dedos, ao mesmo tempo que volta a inspeccionar a mesa.* Então preparem-se!

MÚSICO E os nossos honorários?

DON JUAN Trataremos disso mais tarde!

MÚSICO Quando não estiver mais ninguém no salão...?

DON JUAN Meus senhores: aguardo treze senhoras que afirmam que as seduzi, e, como se não bastasse, aguardo o Bispo de Córdoba, que está do lado delas, como toda a gente sabe, aguardo uma estátua que também convidei, um convidado de pedra... meus senhores: neste momento não estou com cabeça para os vossos honorários, não estou com cabeça...

*Os músicos afastam-se do centro do palco.*

DON JUAN Não parece mal.

LEPORELLO O vinho, senhor, não vai chegar para muito, um copito para cada convidado...

DON JUAN Chega. Vão perder depressa a vontade de beber, espero eu, o mais tardar quando chegar o convidado de pedra.

LEPORELLO ... Senhor...

DON JUAN Estamos falidos. *Tocam à porta.* Onde estão os cartões marcadores?

LEPORELLO ... Senhor... não acredita de verdade que ele venha mesmo, o do pedestal, pois não?

DON JUAN E tu acreditas?

LEPORELLO Eu? *Tenta rir com um riso estridente de escárnio, que, no momento em que tocam pela segunda vez, lhe cai como uma máscara de uma face assustada...* Se calhar é ele!... *Don Juan coloca os cartões na mesa.*

LEPORELLO ...Senhor...

DON JUAN Se for outra vez aquela dama velada, diz-lhe que, por princípio, deixei de receber damas veladas. Já sabemos como é. Querem sempre salvar a minha alma e esperam que eu as seduza só para contrariar. Diz à dama que já conhecemos esse truque e que estamos fartos dele. *Tocam pela terceira vez.* Por que não vais à porta?

*Leporello vai a medo. Os músicos, ao lado, experimentam os instrumentos, o que provoca uma mistura louca de sons, enquanto Don Juan coloca os cartões na mesa cuidadosamente; chega ao último e pára.*

DON JUAN Tu, mais viva que todos os que vivem, tu não vens, tu, a única que eu amei, a primeira e a última, amei e não reconheci. *Queima o cartão numa das velas.* Cinzas. *Leporello regressa.* Cinzas.

LEPORELLO O Bispo de Córdoba!

DON JUAN Sopra estas cinzas para fora da mesa e diz ao Bispo de Córdoba que faça o favor de esperar um bocadinho. Mas diz-lhe de uma maneira educada! O Bispo não é credor, quer dizer, não lhe devo nada, mas preciso muito dele. Sem Igreja não há inferno.

LEPORELLO ... Senhor...

DON JUAN Continuas a tremer?

LEPORELLO O que é demais é demais, Senhor, não devemos exagerar. Convidar uma estátua mortuária para jantar, um morto, já há muito podre e decomposto, é certo. Senhor, eu fui um patife, sempre que valesse a pena e a troco de uma certa quantia, faço tudo Senhor, não sou nenhum medricas, Senhor, mas o que exigistes ontem no cemitério, Senhor, convidar uma estátua para jantar é uma patifaria...

VOZ Don Juan?

LEPORELLO Minha Nossa Senhora!

VOZ Don Juan?

DON JUAN Só um momento.

LEPORELLO Ele vem aí!

DON JUAN Só um momento, já disse, só um momento.

LEPORELLO Piedade! Estou inocente, fui obrigado, tenho família. Deus do céu, cinco filhos e mulher. *Deixa-se cair de joelhos.* Piedade!

DON JUAN Se queres rezar, sai.

LEPORELLO Ele chamou, eu ouvi.

DON JUAN Levanta-te!

*Leporello levanta-se.*

DON JUAN Agora faz o que te digo: diz ao Bispo de Córdoba que faça o favor de entrar. Mas diz-lho com muitas palavras e floreados; ainda preciso de três minutos.

LEPORELLO Minha Nossa Senhora...

DON JUAN E não te esqueças de cair de joelhos no momento certo.

*Leporello vai.*

DON JUAN O que se passa aí atrás? *Aproxima-se da grande cortina do fundo e surge Celestina fantasiada de estátua, só a cabeça está descoberta.* Por que não pões essa coisa?

CELESTINA Este elmo está-me muito apertado.

DON JUAN Ninguém nota.

CELESTINA Excepto eu.

*Don Juan faz sinal que ela deve desaparecer.*

CELESTINA Estive outra vez a pensar.

DON JUAN Em quê?

CELESTINA Podeis dizer-me o que quiserdes, isto é uma blasfémia e eu não faço isto por quinhentos, meu senhor, eu não.

DON JUAN Celestina...?

CELESTINA Mil é o mínimo que devo receber por isto. Até porque se vos vender à duquesa de Ronda, também recebo os meus mil pesos e ali mesmo dinheiro vivo.

DON JUAN A isso eu chamo chantagem.

CELESTINA Chamai-lhe o que quiserdes, Don Juan, não é uma questão de nome, mas de dinheiro, e quinhentos é muito pouco para mim.

DON JUAN Não tenho mais.

CELESTINA Então não o farei.

*Don Juan tira qualquer coisa do pescoço.*

CELESTINA Um amuleto?

DON JUAN A última coisa que tenho. Desaparece! Se a descida ao inferno não resultar, estou perdido.

CELESTINA Não tenho culpa, Don Juan, que estejais falido. Por que não quereis aceitar a minha proposta? Seríeis mais rico que o Bispo de Córdoba. Digo-vos: um palácio com 44 quartos...

DON JUAN Nem mais uma palavra.

CELESTINA Ainda há tempo.

DON JUAN Poupa-me a essas alcoviteirices! Já toda a Espanha o sabe, e eu vou dizê-lo pela última vez: não caso!

CELESTINA Já tantos disseram isso.

DON JUAN Calada!

*Celestina desaparece por detrás da cortina, Don Juan espera, mas entra apenas Leporello.*

DON JUAN Que se passa?

LEPORELLO Senhor... esqueci-me, senhor, do que lhe devia dizer. Está tão inquieto, senhor e anda pelo átrio de um lado para o outro, como se não conseguisse esperar até que o céu nos fulmine.

DON JUAN Diz-lhe que pode entrar.

*Leporello sai e, desta vez, deixa, abertas as duas folhas da porta. Don Juan prepara a recepção ao Bispo: compõe um cadeirão, ensaia onde e como se vai ajoelhar, depois faz sinal aos músicos. Ouve-se, agora, uma música festiva. Em frente a um espelho, Don Juan compõe a gola, quando, pela porta aberta, entra lentamente uma dama velada. Pausa. Don Juan vê-a através do espelho e estremece, sem se voltar.*

A DAMA Por que te assustaste?

DON JUAN Porque sei a única coisa que é importante saber-se: tu não és Donna Anna, já que a Donna Anna está morta - para quê este véu? *Vira-se.* Quem sois vós?

A DAMA Recusaste receber-me. De repente, encontro as portas abertas...

DON JUAN Em que vos posso servir?

A DAMA Amei-te um dia, porque um jogo de xadrez te atraía mais do que uma mulher. E porque tu passaste por mim como um homem que tem um objectivo. Ainda o tens? Era a Geometria. Já foi há tanto tempo! Eu olho para a tua vida: cheia de mulheres, Juan, e sem Geometria.

DON JUAN Quem és tu?

A DAMA Agora sou a Duquesa de Ronda.

DON JUAN Duquesa, apareceste no meu espelho, negra como a noite. Não era necessário tanto negro para me assustar. A mulher lembra-me a morte, por mais viçosa que se apresente.

A DAMA Sou negra, porque sou viúva.

DON JUAN Viúva de mim?

A DAMA Não.

DON JUAN De que se trata, Duquesa de Ronda?

A DAMA Da tua salvação.

DON JUAN Sois a dama que quer casar comigo. Sois o palácio com os quarenta e quatro quartos. A vossa persistência é admirável, Duquesa de Ronda. Na verdade, tendes razão: embora um jogo de xadrez me atraia mais do que uma mulher, a minha vida está repleta de mulheres. Contudo enganais-vos! A mulher ainda não me venceu, Duquesa de Ronda, e prefiro ir para o inferno a casar...

A DAMA Não venho na qualidade de mulher.

DON JUAN Envergonhais-me.

A DAMA Tive homens até à saturação, saturação essa que se transformava em sorrisos, e aquele que cuidou não conseguir viver sem esse sorriso, tornou-me duquesa, após o que morreu.

DON JUAN Entendo.

A DAMA E agora tenho este palácio em Ronda...

DON JUAN Foi-me descrito.

A DAMA Pensei o seguinte: Podes viver na ala esquerda, eu viveria na direita, como até agora. E no meio há um grande pátio. A tranquilidade de uma fonte. Não somos, de modo nenhum, obrigados a ver-nos, a não ser que tenhamos vontade de conversar. E, além disso, haveria uma fortuna ducal, suficientemente grande não só para liquidar todas as tuas estúpidas dívidas, mas também suficientemente grande para emudecer todos os tribunais deste mundo que te acusam de homicídio. Resumindo e concluindo, enquanto viveres em Ronda, ninguém ousará importunar-te na tua Geometria.

DON JUAN Mas?

A DAMA Não há mas.

DON JUAN A vossa compreensão pelo homem é fenomenal, tenho que reconhecer, Duquesa de Ronda. Mas qual é o preço dessa salvação?

A DAMA Que tu a aceites, Juan.

DON JUAN Mais nada?



A DAMA Pode ser que ainda te ame, mas isso não te deve assustar; aprendi com a experiência que não preciso de ti, Juan, e isso é o que te ofereço acima de tudo; sou aquela mulher livre da obsessão de não poder viver sem ti. *Pausa.* Pensa nisso. *Pausa.* Tu sempre te amaste apenas a ti próprio e nunca te encontraste. Por isso nos odiavas. Tomaste-nos sempre por fêmeas, nunca por mulheres. Por episódios. Cada uma de nós. Mas os episódios engoliram-te a vida toda. Juan, por que não acreditas numa mulher, uma vez na vida? Juan, é o único caminho para a tua Geometria.

*Leporello introduz na sala o Bispo de Córdoba.*

LEPORELLO Sua Eminência!

DON JUAN Perdoai-me, Duquesa de Ronda, Sua Eminência e eu vamos ter uma conversa de negócios, mas espero ver-vos à mesa daqui a pouco: sem véu.

A DAMA Em Ronda, querido Juan!

*A Dama levanta ligeiramente a saia e faz uma reverência em frente ao Bispo, depois afasta-se, seguida de Leporello, que fecha as portas.*

DON JUAN Vede, Eminência, que não tenho um minuto de sossego. Todas me querem salvar através do casamento... Eminência! *Ajoelha-se.* Agradeço-vos por terdes vindo!

BISPO Levantai-vos.

DON JUAN Há doze anos que a Igreja espanhola me persegue – não me ajoelho por hábito, sabe Deus, ajoelho-me de gratidão; como ansiei, Eminência, por falar com um homem!

BISPO Levantai-vos.

*Don Juan levanta-se.*

BISPO De que se trata?

DON JUAN Sua Eminência não se quer sentar?

*O Bispo senta-se.*

DON JUAN Já não consigo ver nem ouvir mais mulheres, Eminência. Não entendo a criação. Era necessário haver dois sexos? Tenho pensado nisso: acerca do homem e da mulher, acerca da ferida incurável dos dois sexos, acerca da espécie e da pessoa, sobretudo acerca da posição perdida do ser humano...

BISPO Deixemo-nos de rodeios.

*Don Juan senta-se.*

BISPO De que se trata?

DON JUAN Sem rodeios: da criação de uma lenda.

BISPO ... como?

DON JUAN Da criação de uma lenda. *Pega numa garrafa*. Esqueci-me de perguntar, Eminência: bebeiis alguma coisa? *O Bispo recusa*. Temos pouco tempo, até chegarem as damas, e permitireis que fale sem rodeios.

BISPO Peço-vos que o façais.

DON JUAN A minha proposta é simples e clara: Don Juan Tenório, afinal o vosso mais figadal e popular inimigo, que está sentado à vossa frente, no apogeu da idade e com intenção de se tornar imortal, sim, bem posso dizê-lo: tornar-se um mito... Don Juan Tenório, digo, está decidido e disposto a morrer hoje.

BISPO A morrer?

DON JUAN Em determinadas condições.

BISPO De que tipo?

DON JUAN Aqui entre nós, Eminência. Falando francamente: Eminência, a Igreja espanhola, dá-me uma pensão modesta, nada mais, uma cela num convento, também não muito pequena, se é que posso exprimir os meus desejos, e se possível com vista para os montes andaluzes; aí viverei a pão e vinho, incógnito, poupado às mulheres, sossegado e feliz com a minha Geometria.

BISPO Hm.

DON JUAN E a vós, Bispo de Córdoba, dou-vos em troca aquilo de que a Igreja precisa mais do que de dinheiro: a lenda da descida aos infernos do blasfemo. *Pausa*. Que dizeis?

BISPO Hm.

DON JUAN Já passaram doze anos, Eminência, desde que esta estátua exhibe a embaraçosa mensagem: QUE O CÉU FULMINE O BLASFEMO, e eu, Don Juan Tenório, passo por ela sempre que estou em Sevilha, incólume como qualquer outro na cidade. Por quanto tempo, Eminência, por quanto tempo ainda o terei que fazer? Seduzir, apunhalar, rir, continuar... *Levanta-se*. Alguma coisa tem que ser feita, Bispo de Córdoba, alguma coisa tem que ser feita!

BISPO E será.

DON JUAN Que impressão causo eu na nossa juventude? A juventude toma-me como modelo, é o que prevejo toda uma geração que corre para o vazio como eu, mas sem medo apenas porque viram que não há um tribunal: toda uma estirpe de burlões, que se considera igual a mim, orgulhosos num sarcasmo, que se desvaloriza, que se torna moda, que se torna vulgar, estúpido até mais não poder ser... é o que prevejo!

BISPO Hm.

DON JUAN Vós não? *O Bispo pega na garrafa e enche um copo.* Espero que me entendais correctamente, Bispo de Córdoba, não é apenas das mulheres em si que estou farto, digo-vos do fundo da minha alma, estou farto de blasfemar. Doze anos de uma vida que já não volta atrás: desperdiçada neste desafio ao ar azul, a que chamamos céu! Nada me intimida, mas vós vedes por vós mesmo, Eminência, foram as minhas blasfémias apenas que me tornaram famoso. *O Bispo bebe.* Estou desesperado. *O Bispo bebe.* Aos trinta e três anos partilho o destino de muitos homens famosos: o mundo todo conhece os nossos feitos, quase ninguém o seu sentido. Estremeço quando ouço as pessoas a falar de mim. Como se algum dia me tivessem interessado apenas as mulheres! BISPO Realmente...

DON JUAN Reconheço que no início é divertido. Dizem-me que as minhas mãos são como varinhas de vedor; encontram fontes de prazer que os cônjuges em dez anos não conseguiram encontrar.

BISPO Está referir-se ao bom do Lopez?

DON JUAN Não quero mencionar nomes, Eminência.

BISPO Don Balthazar Lopez.

DON JUAN Estava preparado para tudo, Eminência, menos para o tédio. As bocas extasiadas, e também os olhos, os olhos aguados, contraídos pela luxúria, já não os posso ver! Até vós, Bispo de Córdoba, alimentais a minha fama como mais ninguém, é uma anedota: as damas que vêm das vossas homilias sonham comigo, e os seus esposos desembainham a espada, e ainda antes de eu sequer reparar nelas, tenho que me bater em duelo, onde quer que esteja e para onde quer que vá, o uso tornou-me mestre e ainda antes de voltar a embainhar a espada, já as viúvas estão penduradas no meu pescoço a soluçar para que eu as console. Que mais me resta, disse-me, senão corresponder à minha fama, ser vítima da minha fama – é que disso ninguém fala, na nossa Espanha cortês; de como as mulheres perdem a compostura por mim! Ou então: deixo pura e simplesmente de lado a viúva, dou meia volta e sigo o meu verdadeiro caminho, o que se torna ainda mais complicado, Eminência, ambos conhecemos a eterna ânsia de vingança da mulher que esperou em vão ser seduzida...

*Batem à porta.*

DON JUAN Um momento!

*Batem á porta.*

BISPO Por que olhais para mim dessa maneira?

DON JUAN Que estranho.

BISPO O que é que é estranho?

DON JUAN Estou a olhar para vós de perto pela primeira vez, Bispo de Córdoba; não costumáveis ser mais redondo?

BISPO O meu antecessor, talvez.

DON JUAN De qualquer maneira, tive, de repente, a sensação de que conheço o vosso semblante sombrio. Onde é que já nos teremos encontrado antes?

*Batem á porta.*

DON JUAN Muito estranho...

*Batem á porta.*

DON JUAN Falava da minha desgraça.

BISPO Casamentos desonrados, famílias destruídas, filhas seduzidas, pais apunhalados, já para não falar dos maridos que tiveram que sobreviver à sua vergonha... e vós, o culpado de tudo isto, atreveis-vos, Don Juan Tenório, a falar da vossa própria desgraça!

DON JUAN Estais a tremer.

BISPO Troçado em todo o país por ser um marido cornudo, já alguma vez experimentastes esse sentimento?

DON JUAN E a Sua Eminência, já experimentou?

BISPO Um homem como aquele honrado Lopez...

DON JUAN Eminência, até pareceis parente dele, já que o estais constantemente a referir, ao Vosso honrado Lopez que, ao que sei, doou uma pequena fortuna para que a Igreja espanhola não desista de me perseguir, e agora até passou a cercar a minha casa com os seus esbirros, o Vosso honrado Lopez. Empalideceis, Eminência, mas é um facto: já não posso deixar a minha casa sem apunhalar alguém... é uma dor de alma, Eminência, acreditai em mim, uma verdadeira dor de alma.

*Leporello entrou.*

DON JUAN Não nos incomodes agora!

*Leporello afasta-se.*

BISPO Voltando ao assunto...

DON JUAN Por favor.

BISPO A criação de uma lenda.

DON JUAN Só precisais de dizer que sim, Bispo de Córdoba, e o mito está feito. Contratei uma pessoa para fazer de Comendador e as damas lá gritarão quando ouvirem a sua voz de além túmulo. Não vos preocupeis! Junta-se um riso vil da minha parte, para que lhes corra um arrepio pela espinha, um estrondo na altura certa, para que as

damas escondam a cara – Eminência, vedes a máquina por baixo da mesa! – e logo um cheiro a enxofre e a fumo. Tudo isto muito rápido, entenda-se; a surpresa é a mãe de todos os milagres. E vós, pensei eu, dizeis logo umas palavras adequadas, como gostais de fazer, palavras sobre os céus serem dignos de confiança, os meus músicos tocam o já combinado Aleluia e pronto.

BISPO E vós?

DON JUAN Eu terei saltado para a cave – Eminência, vedes este alçapão estratégico no soalho! – não sem um grito convincente, claro, que provoque temor e piedade, como exige Aristóteles. Na cave tenho à minha espera uma capa castanha e uma navalha afiada, para me desfazer do meu famoso bigode, e pelo caminho empoeirado caminhará um monge.

BISPO Compreendo.

DON JUAN Condição: nós ambos guardamos o segredo. Senão nenhum de nós atinge os seus objectivos. A minha descida aos infernos... o boato espalhar-se-á enquanto o diabo esfrega um olho, e quanto menos as poucas testemunhas oculares tiverem verdadeiramente visto, mais pontos acrescentarão os outros que não estiveram presentes, mais convincente se tornará contra quaisquer dúvidas... A minha descida aos infernos consolará as damas, os esposos, o ameaçador exército dos meus credores, em suma, todos terão a sua paz interior. Que haverá de mais maravilhoso?

BISPO Compreendo.

DON JUAN Don Juan está morto. Eu terei sossego para tratar da minha Geometria. E vós, a Igreja, tereis uma prova da justiça celestial, que não encontrareis em mais lugar nenhum em Espanha.

BISPO Compreendo.

*Leporello volta a entrar.*

LEPORELLO Senhor...

DON JUAN Que é?

LEPORELLO As senhoras estão aí.

DON JUAN Onde?

LEPORELLO No pátio. E bastante revoltadas, Senhor. Cada uma delas pensava que iria estar a sós convosco. Se eu não tivesse corrido os ferrolhos imediatamente, já cá não estava nenhuma. Cacarejam e esvoaçam como num galinheiro andaluz.

DON JUAN Bom.

LEPORELLO Isso significa, para ser exacto como o meu Senhor sempre quer: neste momento estão sossegadas, a olhar de lado, a tirar as medidas umas às outras, todas a abanarem-se com o leque.

DON JUAN Deixa-as entrar! *Depois de um olhar para o Bispo...* digamos que: daqui a cinco minutos. *Leporello sai.*

DON JUAN Eminência, dizei-me o nome do convento!

BISPO Estais muito certo da vossa ideia...

DON JUAN Claro que a Igreja só precisa de um mito, se ele funcionar. Entendo as vossas hesitações, Bispo de Córdoba, mas ficai seguro: a história é credível, de modo nenhum original, é tema de uma lenda antiga, uma estátua que fulmina o assassino já aparecia na Antiguidade, troçar da cabeça de um morto que leva o trocista para o lado de lá, pensai nas baladas bretãs cantadas pelos nossos soldados, trabalhamos com tradição...

BISPO *tira as vestes e os óculos escuros que usava e mostra o seu verdadeiro rosto.*

DON JUAN Don Balthazar Lopez?

LOPEZ É verdade.

DON JUAN Pois, claro.

LOPEZ Vimo-nos apenas uma vez, Don Juan, apenas por um instante. Uma cortina branca esvoaçou em direcção à chama da vela, quando abri a porta e vos encontrei com a minha mulher; de repente uma bandeira de fogo vermelho, vós lembrai-vos, e eu tive que o apagar...

DON JUAN Certo.

LOPEZ Não houve tempo para lutar.

DON JUAN *desembainha a espada.*

LOPEZ Depois de saber o que andáveis a tramar para escapar à nossa vingança, será um prazer desmascarar a vossa lenda sacrílega. Deixai entrar as damas! Elas permanecerão nesta terra, Don Juan Tenório, tal como nós, e não descansarei enquanto não terminar a minha vingança, até que eu também vos veja a vós casado, Don Juan Tenório.

DON JUAN Ah!

LOPEZ E com a minha mulher!

*Entra Leporello.*

LEPORELLO As senhoras!

LOPEZ Dizem que até um mestre no xadrez pega na peça errada, pelo menos uma vez na vida, e de repente, certo da esperteza da sua vitória, coloca-se a ele próprio em xeque-mate.

DON JUAN Isso é o que veremos...

*Entram as treze damas muito irritadas, irritação essa que só desaparece ao verem o suposto Bispo; Lopez voltou a colocar a mitra e as damas beijam-lhe a orla das vestes. Isto com dignidade, mas depois:*

DONNA ELVIRA Eminência, fomos enganadas...

DONNA BELISA Indecentemente enganadas...

DONNA ELVIRA Eu pensei que ele estivesse às portas da morte...

DONNA ISABEL Eu também...

DONNA VIOLA Todas nós...

DONNA ELVIRA Palavra de honra, senão nunca teria vindo...

DONNA FERNANDA Nenhuma de nós...

DONNA ELVIRA Eu, a viúva do Comendador...

DONNA FERNANDA Eu também pensei que ele estivesse às portas da morte...

DONNA INEZ Também eu, também eu...

DONNA ELVIRA Eu pensei que ele estivesse arrependido...

DONNA BELISA Todas nós...

DONNA ISABEL Quer pedir perdão, foi o que pensei...

DONNA VIOLA Que mais poderia ser...

DONNA ELVIRA Eminência, sou uma senhora...

DONNA BELISA E nós?

BISPO Donna Belisa...

DONNA BELISA Não somos senhoras, Eminência?

BISPO Acalmai-vos, Donna Belisa, eu sei que sois a esposa do honrado Lopez.

DONNA BELISA Não mencioneis o seu nome!

BISPO Por que não?

DONNA BELISA O honrado Lopez! Como ele próprio sempre se denominou, mas nem sequer lutou por mim, Eminência, nem sequer lutou, todos os outros maridos pelo menos lutaram, eu sou a única deste grupo que não é viúva.

BISPO Conteí-vos!

DONNA BELISA O honrado Lopez!

DONNA ELVIRA Estava preparada para tudo, Eminência, para tudo, menos para um desfile de adúlteras aperaltadas que julgam estar à minha altura.

AS DAMAS Ah!

DONNA ELVIRA Escandalizai-vos, bando de gentinha hipócrita, isso, abanai os leques, eu sei muito bem para que é que viestes a esta casa infame.

DONNA BELISA E vós?

DONNA ELVIRA Afinal onde é que ele está, o vosso amante, onde está ele, para eu lhe arrancar os olhos?

DON JUAN Aqui.

*Don Juan entra no círculo como um toureiro.*

Agradeço-vos a todas, minhas amadas, por terem vindo todas, todas não serão certamente, mas são as suficientes, penso eu, para festejar a minha descida aos infernos.

LEPORELLO Senhor!...

DON JUAN Minhas amadas, sentemo-nos.

*As damas permanecem de pé, sem abanarem os leques, imóveis.*

DON JUAN Admito que é estranho ver as nossas amantes juntas na mesma sala, na verdade, muito estranho, já o tinha tentado imaginar, mas em vão, e não sei como devo falar nesta hora festiva em que vos vejo juntas, estranhas umas às outras, mas, por outro lado, não - unidas apenas por mim, separadas por mim, de tal modo que nenhuma me olha nos olhos...

*As damas abanam os leques.*

DON JUAN Minhas senhoras, amámo-nos um dia.

*Uma das damas cospe-lhe para a frente dos pés.*

DON JUAN Espanto-me, Donna Viola, com o pouco que ficou...

DONNA ISABEL Não me chamo Viola!

DON JUAN Perdão.

DONNA VIOLA Chamou-lhe Viola a ela!

DON JUAN Perdoa-me tu também.

DONNA VIOLA Eu não aturo isto!

DON JUAN Como é frágil aquele sentimento que, no momento em que o sentimos, nos coloca o eterno tão perto, que nos cega como ser humano, sim, Donna Fernanda, é amargo.

DONNA ISABEL Também não me chamo Fernanda!

DON JUAN Minha querida...



DONNA ISABEL Isso disseste tu a todas: Minha querida!

DON JUAN Nunca é nada de pessoal, Donna Isabel... agora me lembro: Donna Isabel! Tu, a da alma que sempre se derrete, por que não soluçaste logo? *Para o Bispo:* A memória humana é maravilhosa, tendes razão, retemos apenas as coisas secundárias: Uma cortina branca que voa para a chama da vela...

DONNA BELISA Ai meu Deus.

DON JUAN De outra vez, foi um sussurro no canavial, e, assustado como estava, desembainhei a espada: era um pato ao luar.

DONNA VIOLA Ai meu Deus.

DON JUAN O que fica na memória são objectos: uma jarra de mau gosto, pantufas, um crucifixo de porcelana. E às vezes cheiros: o aroma a mirra envelhecida...

DONNA ISABEL Ai meu Deus.

DON JUAN E assim por diante. E lá longe, na minha curta juventude, ouço uma gritaria enrouquecida de uma matilha de cães no jardim à noite...

DONNA ELVIRA Ai meu Deus.

DONNA CLARA Ai meu Deus.

DONNA INEZ Ai meu Deus.

DON JUAN É tudo de que me consigo lembrar.

*As damas cobriram a cara com os leques.*

DON JUAN Leporello, acende as velas!

*Leporello acende as velas.*

DON JUAN Não sei se sou diferente de outros homens. Lembrar-se-ão eles das noites passadas com as mulheres? Assusto-me ao olhar para trás na minha vida, vejo-me como um nadador no rio: sem rasto. Vocês não? E se um jovem me perguntasse: Como é, então, com as mulheres? Eu não saberia sinceramente, esquece-se como uma refeição ou uma dor, e só quando volta é que sei: então é isto, pois é, como sempre foi...

*Leporello acendeu as velas.*

DON JUAN Don Balthasar, não sei se vos quereis desmascarar agora ou mais tarde.

DONNA BELISA Que diz ele?

*O Bispo tira a máscara.*

LOPEZ O meu nome é Lopez.

DONNA BELISA Tu?!

LOPEZ Don Balthasar Lopez.

DON JUAN Chanceler do Tesouro de Toledo, se não me engano, senhor de várias condecorações, como vêem, o Don Lopez tomou de forma altruísta a sempre difícil tarefa de defender o ciúme dos esposos.

LOPEZ Don Juan, a vossa troça está a chegar ao fim.

*Ouve-se um barulho abafado.*

DON JUAN Caluda!

*Ouve-se um barulho abafado.*

DON JUAN Tem a palavra Don Lopez de Toledo.

*Ouve-se um barulho abafado.*

LOPEZ Não se assustem, minhas senhoras, eu sei o que se vai passar aqui, ouçam-me!

LEPORELLO Senhor...

DON JUAN Cala-te.

LEPORELLO ... as portas estão fechadas.

*As senhoras gritam.*

LOPEZ Ouçam-me!

*As senhoras correm para as portas, que estão fechadas; Don Juan, que se sentou na beira da mesa, serve-se de um copo de vinho.*

DON JUAN Escutai-o!

LOPEZ Minhas senhoras...

DON JUAN Dais-me licença que vá bebendo entretanto, tenho sede. *Bebe.*

Falai lá!

LOPEZ Ele não deixará esta casa, minhas senhoras, não sem o castigo que merece. Eu tratei disso. A hora do julgamento chegou, a sua blasfémia passou todos os limites.

DON JUAN Isso já não foi há muito tempo? *Bebe.* E apesar disso nada acontece, essa é que é a piada. Ontem no cemitério, Leporello, não fizemos de tudo quanto há para troçar do Comendador morto?

LEPORELLO ... Senhor...

DON JUAN Não o convidámos para esta mesa?

DONNA ELVIRA Ao meu esposo?!

DON JUAN O meu leal servidor viu-o com os seus próprios olhos, como ele abanou o elmo de pedra, o teu esposo, aparentemente para mostrar que tinha tempo hoje. Por que é que ele não vem? Já passa da meia-noite. Que mais devo fazer, então, para que o vosso céu me fulmine de uma vez por todas?

*Ouve-se o barulho abafado.*

LOPEZ Ficai, Donna Elvira, ficai!

*Ouve-se o barulho abafado.*

LOPEZ Isto não é verdade, é uma vilania sem igual, não é verdade, ele quer tomar-vos por loucas... aqui: vedes esta máquina engenhosa debaixo da mesa? Estouros e enxofre deviam assustar-vos, para que perdêsseis todo o juízo, para que acreditásseis que Don Juan desceu aos infernos, uma sentença dos céus que nada mais é do que teatro, uma injúria a Deus sem igual para que ele escape a um castigo terreno. Tomar por louca toda a Espanha, era esse o seu plano, pôr no mundo uma lenda para escapar à nossa punição, nada mais, era esse o seu plano, nada mais do que teatro...

*Don Juan ri.*

LOPEZ Negais?

DON JUAN De modo algum.

LOPEZ Minhas senhoras, estão a ouvir!

DON JUAN Nada mais do que teatro.

LOPEZ Vejam este engenhoso alçapão no soalho, minhas senhoras, aqui, minhas senhoras, vejam com os vossos próprios olhos!

*Don Juan ri.*

LOPEZ Nada mais do que teatro!

DON JUAN Que mais haveria de ser. *Bebe.* Isso já eu digo há doze anos: não existe inferno de verdade, nem Além, nem o juízo dos céus. Don Lopez está coberto de razão: nada mais do que teatro.

LOPEZ Estão a ouvir, minhas senhoras?

DON JUAN Aqui: ...*levanta-se e dirige-se à cortina no fundo, abre-a, para que se veja a estátua teatral do Comendador:* fazem favor.

*As senhoras gritam.*

DON JUAN Por que tremem?

VOZ Don Juan?

LEPORELLO ... Senhor... Senhor...

VOZ Don Juan!

DON JUAN Nada mais do que teatro.

VOZ Don Juan!

LEPORELLO Senhor... ela está a estender o braço...

DON JUAN Não tenho medo, minhas queridas, podem ver, eu pego na mão de pedra...

*Don Juan agarra na mão da estátua, estouros e fumo, Don Juan e a estátua mergulham no alçapão, os músicos tocam o Aleluia encomendado.*

LOPEZ Não é verdade, minhas senhoras, não é verdade, eu juro-vos, não se benzam!

*As senhoras ajoelham-se e benzem-se.*

LOPEZ Mulheres...

*Abrem-se todas as portas, um algoz em cada porta.*

LOPEZ Por que não ficaram nos vossos postos?

ALGOZ Onde está ele?

LOPEZ ... agora conseguiu...

## Intermezzo

*Na ribalta surgem Celestina e Leporello.*

CELESTINA Tenho que falar com ela em privado. Fica na carruagem! Eu conheço-te: um bocadinho de jardim de convento, um bocadinho de sinos de vésperas e amoleces logo. Daqui a pouco tu próprio acreditas que ele está no inferno.

*Aparece uma freira.*

CELESTINA Irmã Elvira?

*Leporello afasta-se.*

CELESTINA Irmã Elvira, vim aqui, porque tenho a consciência pesada. Por causa do que se passou. Eu não devia ter feito aquilo. Quando vejo o que arranjei, censuro-me de verdade quando vejo como rezais o dia todo, só porque caístes no embuste do Convidado de Pedra. Nunca pensei que alguém fosse realmente acreditar naquilo. Palavra de honra! E hoje já toda a Espanha acredita. Publicamente já não se pode dizer a verdade. Aquele infeliz do Lopez! Tereis ouvido dizer: expulso do país, só porque ousou dizer publicamente que um vigarista fez de fantasma do comendador. Irmã Elvira, fui eu que fiz de Convidado de Pedra, eu, e mais ninguém. Aquele infeliz do Lopez! Isso tereis ouvido dizer: que se enforcou em Marrocos, coitado dele, depois de ter doado toda a sua fortuna à Igreja espanhola, e agora já nem a própria Igreja acredita nele. Por que é que em Espanha a verdade tem uma vida tão difícil. Fiz três horas de viagem só para vos dizer a verdade, irmã Elvira, a mais pura verdade. Estais a ouvir-me? Sou a última pessoa abençoada que sabe desta história absurda, por isso pesa-me na consciência, irmã Elvira, desde que soube que fostes para o convento por causa dela. Não tenho nada contra o convento. Aqui entre nós, irmã Elvira: Ele não está no inferno. Acreditei em mim! Eu sei onde ele está, mas não posso revelar, fui subornada, irmã Elvira, e decentemente... senão não poderia sustentar o criado dele... Irmã Elvira, de mulher para mulher: Don Juan está vivo, vi-o com os meus próprios olhos, e não se pode falar em inferno, podeis rezar por ele quanto quiserdes.

*Tocam os sinos para as vésperas, a freira afasta-se rezando.*

CELESTINA Não há nada a fazer!

*Surge Leporello.*

CELESTINA Sobe para a sela! Não tenho tempo para pessoas que falam em fé, quando não querem ver a verdade. Benze-te!

LEPORELLO Celestina...

CELESTINA Don Juan está no inferno.

LEPORELLO E o meu salário? O meu salário?

CELESTINA Sobe para a sela!

LEPORELLO «Voilà par sa mort un chacun satisfait: Ciel offense, lois violées, filles séduites, familles déshonorées, parents outrages, femmes mises à mal, maries poussés à bout, tout le monde est content. Il n'y a que moi seul de malheureux, qui, après tant d'années de service, n'ai point d'autre récompense que de voir à mes yeux l'impiété de mon maître punie par le plus épouvantable châtiment du monde!»

5º acto

*Um pátio.*

*Em primeiro plano está uma mesa posta para duas pessoas. É evidente que Don Juan espera o outro comensal. Um pouco depois acaba-se-lhe a paciência, toca uma sineta, a cujo toque acorre um criado.*

DON JUAN Eu pedi para que não me interrompessem no meu trabalho antes de se ir mesmo para a mesa. Já estou outra vez à espera há meia hora. Não serão os meus dias já suficientemente curtos? Eu sei, Alonso, que a culpa não é tua. *Pega num livro.* Afinal onde é que ela está? *O criado encolhe os ombros.* Obrigado. Está bem. Eu não disse nada. *O criado afasta-se e Don Juan tenta ler o livro, que de repente atira para o canto; chama:* Alonso! Quando se puder ir mesmo para a mesa: estarei lá em cima no meu quarto.

*Don Juan faz menção de se afastar, mas, vindo do jardim, surge, rotundo, o Bispo de Córdoba, outrora padre Diego, com uma sécia na mão.*

BISPO Aonde vai com tanta pressa?

DON JUAN Ah!

BISPO Esperámos por vós nos jardins, meu caro. Está um fim de tarde inebriante lá fora. Que pena hoje não poder ficar! Ali nas arcadas, de onde se vê o desfiladeiro de Ronda, os últimos raios de sol nas sécias em fogo, vermelho e violeta, e ao mesmo tempo a frescura azul no vale já mergulhado na sombra, de todas as vezes penso: é um paraíso o que tendes aos pés.

DON JUAN Eu sei.

BISPO Mas o Outono chegou...

DON JUAN Bebeis um vinho, Diego?

BISPO Obrigado. *Enquanto Don Juan pega numa garrafa e enche dois copos:* ... agora mesmo o disse: Que grande talento para saborear a vida com a superfície da pele tinham os velhos mouros que construíram estes jardins. Todos estes pátios, com vista de uns para os outros, estes refúgios cheios de uma frescura aconchegante, com um silêncio que nada tem de tumular, antes se queda cheio do mistério de uma lonjura azulada por detrás das grades delicadas, passeamos e deleitamo-nos nas sombras, mas a frescura permanece serena na suave luz que o sol espelha no muro; como tudo foi construído de uma forma graciosa e delicada e para ser sentida à flor da pele! Já para não falar nos

jogos de água; que arte fazer tocar a criação com o instrumento dos nossos sentidos, que mestria saborear o efêmero, tornar-se espiritual até à superfície da pele, que cultura! *Cheira a sécia*. A duquesa virá a qualquer momento.

DON JUAN Ah sim...

BISPO Não está a sentir-se muito bem, disse ela.

*Don Juan pega no copo cheio.*

BISPO Como vai a Geometria?

DON JUAN Obrigado.

BISPO O que me contastes na última vez, ainda me ocupou a mente durante algum tempo, a vossa história das dimensões, sabeis, e que a Geometria também chega a uma verdade que o homem não consegue imaginar. Foi assim que dissestes, não foi? Linha, área, volume; mas o que poderá ser a quarta dimensão? E, no entanto, sois capaz de provar com a inteligência que esta tem que existir...

*Don Juan bebe de uma vez só.*

BISPO Don Juan, que se passa convosco?

DON JUAN Comigo? Nada. Como assim? Mesmo nada. *Enche o copo pela segunda vez*. Não vale a pena falar disso! *Bebe de uma vez só de novo*. O que poderá passar-se?

BISPO Saúde.

DON JUAN Saúde. *Enche o copo pela terceira vez*. ... todos os dias repito o meu desejo simples de que não me devem chamar antes de se poder ir para a mesa. Não conseguem fazê-lo! Primeiro, era o gongo, que a duquesa não ouvia quando os grilos cantavam no vale, e eu mandei fazer um novo, que fazia eco no desfiladeiro de Ronda. Verdade, toda a Ronda sabe quando é que aqui se come. Só a duquesa é que não. Instruí os meus criados para procurar a duquesa, encontrá-la e dizer-lhe pessoalmente: a comida está na mesa! E para não me chamarem a mim antes de a duquesa estar a atravessar o pátio. Sorris! São ninharias, eu sei, não vale a pena mencioná-las; é isso que as torna numa tortura. Que devo fazer? Sou seu prisioneiro, não vos esqueçais disso, não posso sair deste palácio; se fosse visto lá fora, acabava-se a minha lenda e isso significa que teria que viver como Don Juan... *Bebe o terceiro copo de uma vez só*. Não falemos disso!

BISPO Um xerez saboroso.

DON JUAN *fica calado, furioso*.

BISPO Um xerez saboroso.

DON JUAN Perdão.



*Volta a encher o copo do Bispo.*

Eu não disse nada.

BISPO Saúde.

DON JUAN Saúde.

BISPO A duquesa é uma mulher maravilhosa. *Bebe aos golinhos.* É feliz, mas esperta; sabe muito bem que vós, o homem, não sois feliz, e esta é a única coisa de que se queixa em privado.

DON JUAN Não pode fazer nada, eu sei.

BISPO Mas?

DON JUAN Não falemos disso!

*O Bispo bebe.*

DON JUAN ... todos os dias, quando entro neste pátio, todos os dias, ano após ano, três vezes por dia, de todas as vezes tenho um pressentimento ardente, não consigo aguentar. Insignificâncias! Mas não consigo aguentar! E quando ela finalmente aparece, ajo como se fosse realmente insignificante; sentamo-nos à mesa e digo: Bom apetite.

BISPO Amai-la.

DON JUAN E ainda há mais. Quando ela fica uma semana inteira em Sevilha para pintar o cabelo, não quero dizer que sinta a falta dela...

BISPO Mas sentis a falta dela.

DON JUAN Sinto.

BISPO Não é bom que o homem esteja só, é o que dizem as escrituras, por isso é que Deus lhe criou uma companheira.

DON JUAN E pensava que assim ficava tudo bem?

*Surge o criado com uma bandeja de prata.*

DON JUAN Ainda não chegámos a essa parte...

*O empregado sai com a bandeja de prata.*

DON JUAN Na verdade, a minha má vontade contra a criação que nos dividiu em homem e mulher está mais viva que nunca. Tremo antes de todas as refeições. Que monstruosidade o ser humano por si só não ser o todo! E quanto maior é a sua ânsia em ser um todo, mais maldito fica, totalmente exposto ao outro sexo até à morte. Por que merecemos tal coisa? E mesmo assim devo sentir-me agradecido, eu sei. Só tenho duas alternativas, estar morto ou estar aqui. Grato por esta prisão em jardins paradisíacos!

BISPO Meu amigo...

DON JUAN É uma prisão!

BISPO Com quarenta e quatro quartos. Pensai em todos os outros que só têm uma pequena casa.

DON JUAN Invejo-os.

BISPO Como assim?

DON JUAN Ficam loucos, acho eu, e já não reparam em mais nada... Por que não me deixaram ir para um convento?

BISPO Nem todos podem ir para o convento.

DON JUAN Crescei e multiplicai-vos!

BISPO É o que está escrito.

DON JUAN Sabeis que não houve excomunhão da Igreja, nem espada do mundo que me tenha feito tremer; mas ela, uma mulher que me ama, ela faz-me tremer todos os dias. E de que forma? Vejo apenas que já não sou capaz de rir do risível. E que eu me vou acomodar, onde não há acomodação possível. Ela é uma mulher - pode ser a melhor de todas as mulheres imagináveis – mas uma mulher, e eu sou um homem. Não há nada a fazer contra isso, Eminência, e com boa vontade então é que nada. Só restará a luta para ver quem envergonha o outro com tanta boa vontade. Devíeis ver-nos e ouvir-nos quando estamos a sós. Nem uma palavra em voz alta! Vivemos um idílio. Uma vez houve um copo atirado à parede, uma vez e nunca mais! Chegámos a um assustador refinamento; sofremos se o outro não é feliz. Que mais quereis para tornar o casamento perfeito? *Pausa.* Já só falta que a história dos géneros me lance a última corda à volta do pescoço...

BISPO E isso seria?

DON JUAN Tornar-me pai. Que faria? Ela não tem culpa. Sentar-nos-emos à mesa como sempre e diremos: Bom apetite!

*Surge Miranda, a duquesa de Ronda.*

MIRANDA Interrompo os senhores?

BISPO De maneira nenhuma, minha querida Miranda. Estávamos a falar sobre a descida aos infernos de Don Juan. *Para Don Juan.* Vistes o espectáculo em Sevilha? *Para Miranda:* Está em cena agora no teatro...

DON JUAN Não vou a Sevilha.

MIRANDA Um espectáculo, dizeis?

BISPO «O BURLADOR DE SEVILHA», é como se chama, «OU O CONVIDADO DE PEDRA», fui obrigado a vê-lo recentemente, porque, diz-se, terá sido escrito pelo nosso prior, Gabriel Tellez.

MIRANDA E como é, então?

BISPO Não sem alguma graça: Don Juan desce mesmo aos infernos e o público rejubila de medo. Devíeis mesmo vê-lo, Don Juan.

DON JUAN A minha descida aos infernos?

BISPO Que mais resta ao teatro? A verdade não se deixa mostrar, só inventar. Imaginemos apenas um público que pudesse ver o verdadeiro Don Juan: aqui neste pátio outonal em Ronda!... as senhoras gabar-se-iam e diriam aos esposos no caminho para casa: Vês! E os esposos iriam esfregar as mãos de satisfação: Don Juan dominado por uma mulher. O invulgar chega a um ponto que se torna desesperantemente parecido com o vulgar. E, perguntariam os meus secretários, onde fica o castigo? Os mal-entendidos seriam incontáveis. E um jovem peralvilho que se julga pessimista, explicaria: O casamento, entendam, é o verdadeiro inferno! E outras banalidades... Não, seria horrível ouvir este público, que só vê a realidade. *Cumprimenta estendendo a mão.* Fique bem, duquesa de Ronda!

MIRANDA Quer mesmo ir embora?

BISPO Tenho que ir, tenho que ir. *Estende a mão a Don Juan.* Fique bem, burlador de Sevilha!

DON JUAN Vai ser publicada?

BISPO Creio que sim. As pessoas apreciam muitíssimo ver um homem a fazer em palco aquilo que elas gostariam de ter feito e no final ser castigado por isso.

MIRANDA Mas eu, Diego, não apareço lá?

BISPO Não.

MIRANDA Graças a Deus.

BISPO Eu também não, graças a Deus, senão teríamos que a proibir, e o teatro precisa de peças. De qualquer maneira, duvido que seja mesmo de Tirso de Molina; é uma peça demasiado pia, parece-me, e em termos de linguagem não está ao nível das suas outras peças. Mas como quer que seja... *Pousa a sécia em cima da mesa:* Que Deus abençoe a vossa refeição!

*O Bispo sai, acompanhado por Don Juan. Miranda fica sozinha por um instante, um gesto denuncia que não se sente bem. Encontra o livro no chão, Don Juan regressa.*

MIRANDA O que é que aconteceu com este livro?

DON JUAN Ah.

MIRANDA Foste tu quem o atirou para o canto?

DON JUAN Mas, afinal, o que é?

MIRANDA Perguntaste se seria publicado. Cá está ele: EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA.

DON JUAN Então foi ele que no-lo ofereceu.

MIRANDA E por que o atiraste para o canto? *Don Juan puxa-lhe a cadeira.* Já é hora de comer? *Ela senta-se.* Ficaste irritado? *Don Juan senta-se.* Estás a ser injusto comigo, Juan...

DON JUAN Certamente, minha querida, certamente.

MIRANDA Tive mesmo de me deitar um bocadinho.

DON JUAN Bebes vinho?

MIRANDA Não, obrigada.

DON JUAN Por que não?

MIRANDA De repente fiquei outra vez com tonturas, acho que vamos ter um filho.

DON JUAN Um filho...

*Surge o criado.*

DON JUAN Já estamos prontos...

*O criado sai.*

MIRANDA Não precisas de fazer de conta que ficas contente, Juan, mas ficarei feliz, se um dia vir que te faz realmente feliz.

*O criado entra com a bandeja de prata e serve.*

DON JUAN Bom apetite.

MIRANDA Bom apetite.

*Começam a comer em silêncio, a cortina desce lentamente.*

## 5. Bibliografia

### Textos de Frisch

Frisch, Max (1979/a), *Tagebuch 1946-1949*, Bibliothek Suhrkamp, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main

Frisch, Max (1979/b), *Tagebuch 1966-1971*, Suhrkamp Taschenbuch 256, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main

Frisch, Max (1979/c), „Nachträgliches“, in *Stücke 2*, Bibliothek Suhrkamp, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main

Frisch, Max (2006), *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*, Edition Suhrkamp, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (DJ)

### Outros textos

Bíblia Sagrada (1969), Edições Paulinas, São Paulo

Hoffmann, E.T.A. (2006), *Rat Krespel, Die Fermate, Don Juan*, Stuttgart, Reklam

Molière (1951), *Dom Juan ou Le festin de pierre*, in *Oeuvres Complètes*, Molière, Vol.I, “Bibliothèque de la Pléade, Librairie Gallimard, Bruges

Molina, Tirso de (1997), *El burlador de Sevilla*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid

### Bibliografia crítica

Andreotti, Mário (1996), *Traditionelles und modernes Drama*, Uni-Taschenbücher 1909, Bern, Stuttgart, Wien: Haupt

Barrento, João (2002), *Para uma poética da tradução literária*, Relógio D'Água Editores

Beckermann, Thomas (hrsg) (1976), *Über Max Frisch I*, Edition Suhrkamp, Suhrkamp Verlag

Berman, Antoine (1985), “Translation and the trials of the foreign”, in Venutti, Lawrence (2000), *The translation studies reader*, 278-289

Bernardo, Ana Maria (1997/1998), *Para uma tipologia das dificuldades de tradução*, in Runa

Beutin, Wolfgang (1994); Ehlert, Klaus; Emmerich, Wolfgang; Hoffacker, Helmut; Lutz, Bernd; Meid, Volker; Schnell, Ralf; Stein, Peter; Stephan, Inge, *História da*

*Literatura Alemã 2 – Do Realismo à Actualidade*, Apáginastantas, Edições Cosmos, Lisboa

Borges, Maria Fernanda de Sousa (2008), *A tradução do teatro na década de sessenta (séc. XX) em Portugal*, Dissertação de Mestrado em Estudos de Tradução, Orientação do Prof. Dr. Carlos Castilho Pais, Universidade Aberta

Butler, Michael (1985), “‘Frische’ und ‘Dürre’: Aspects of the contemporary German-Swiss theatre”, in Flood, John L., Oswald Wolff (Publishers) Ltd. (1985), *Modern Swiss Literature-unity and diversity*, London, 111-125

Delille, Maria Manuela Gouveia (1991), “Bertolt Brecht em Portugal antes do 25 de Abril de 1974 – Um capítulo da história da resistência ao Salazarismo”, in *Do Pobre B. B. em Portugal, aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*, coordenação de Maria Manuela Gouveia Delille, Editorial Estante, Aveiro, 27-58

Gnüg, Hiltrud, *Don Juan, ein Mythos der Neuzeit*, Aisthesis Verlag

Lívio, Tito (2009), *Teatro Moderno de Lisboa (1961-1965), Um marco na história do Teatro Português*, Editorial Caminho, Lisboa

Loetscher, Hugo (1985), “The situation of the Swiss writer after 1945”, in Flood, John L. (Editor), Oswald Wolff (Publishers) Ltd (1985) *Modern Swiss Literature-Unity and Diversity*, London, 25-38

Marques, Ana Isabel Mendes Rosa (2009), *As traduções de Ilse Losa no período do Estado Novo: mediação cultural e projecção identitária*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Nida, Eugene (1964), “Principles of correspondence”, in Venutti, Lawrence (2000) *The translation studies reader*, 149-165

Nord, Christiane (1997), “A functional typology of translations”, in Anna Trosborg (ed.), *Text typology and translation*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 43-66.

Nünning, Anspär (ed.) (1998), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturthemen. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart-Weimar, Metzler

Petersen, Jürgen H. (1979), *Max Frisch*, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart

Petzold, Klaus (Leitung) (1991), *Autorenkollektiv, Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert*, Volk und Wissen, Berlin, 125-145

Porto, Carlos (1997), *O TEP e o teatro em Portugal – histórias e imagens*, Fundação Eng. António de Almeida, Porto

Rodrigues, Graça Almeida (1980), *Breve história da censura literária em Portugal*, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa

Rusterholz, Peter (2007); Solbach, Andreas (Hersg.) *Schweizer Literaturgeschichte*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar, 257-280

Teixeira, Maria Antónia Gaspar (1998), “O teatro épico-dialético”, in *Literatura Alemã III*, coordenação Gonçalo Vilas-Boas, Universidade Aberta, 189-197

Teixeira, Maria Antónia Gaspar (2005), *Teatro épico*, Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, vol. 5, Lisboa/ São Paulo, Editorial Verbo, 325-329

Venutti, Lawrence (2000), *The translation studies reader*

Vermeer, Hans (1989), “Skopos and comission in translation action”, in Venutti, Lawrence (2000) *The Translation Studies Reader*, 227-238

Vilaça, Mário (1962), “Reflexões sobre Max Frisch”, in *Vértice*, nº 230, 602-606

Vilas-Boas, Gonçalo (1998), “Max Frisch: Homo Faber. Ein Bericht”, in *Literatura Alemã III*, coordenação de Gonçalo Vilas-Boas, Universidade Aberta, 221-263

Weinstein, Leo (1959), *The metamorphoses of Don Juan*, Stanford University Press, Stanford, California

Zurbach, Christine (2005), “Problematizar teatro e tradução nos Estudos Teatrais”, in *Cadernos de Literatura Comparada – 12/13, Teatro e tradução*, Edições Afrontamento, Porto, 17-35

## **Bibliografia Digital**

<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/MxKR3E21B3/BNMADRID/223714431/123>  
(consultado em 15.01.2010)

<http://catalogue.bnf.fr/servlet/ListeNotices?host=catalogue> (consultado em 15.01.2010)

<http://catalogue.bnf.fr/servlet/biblio?ID=39462981&idNoeud=1.1&host=catalogue>  
(consultado em 13.07.2010)

<http://sol.sapo.pt/blogs/nemesis/archive/2007/12/01/O-Judeu-de-Andorra.aspx>

<http://www.alex-hartmann.net/duerrenmatt/Spiegel.html>, Hartmann, Alex, *Friedrich Dürrenmatt, Eine komische Freundschaft*, artikel im Spiegel 37/1998, (consultado em 22.01.2010)

<http://www.tas.pt/arquivo.swf> (consultado em 18.01.2010)

[http://www.cct-tep.com/index\\_ficheiros/espectaculos/](http://www.cct-tep.com/index_ficheiros/espectaculos/) (consultado em 26.11.2009)

<http://www.leitura-gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=19663>  
(consultado em 20.11.2009)

<http://www.leitura-gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=19664>  
(consultado em 20.11.2009)

<http://www.leitura-gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=19665>  
(consultado em 20.11.2009)

<http://www.leitura-gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=19666>  
(consultado em 20.11.2009)

<http://www.leitura-gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=19667>  
(consultado em 20.11.2009)

[http://www.facebook.com/profile.php?v=app\\_2347471856&ref=profile&id=10000028825829](http://www.facebook.com/profile.php?v=app_2347471856&ref=profile&id=10000028825829) (consultado em 09.12.2009)

<http://quexting.di.fc.pt/teste/publico95/ED950512.txt> (10.06.2010)

[http://www.acd.pt/portal/page/portal/ACDV2/CRIAR/DETALHE\\_FINAL\\_2?paramMenuBoui=15719701&visitar\\_detalhe\\_novo\\_3\\_qry=boui=26275911&paramMenuBoui2=15719701&lista=em+destaque&paramCor=criar](http://www.acd.pt/portal/page/portal/ACDV2/CRIAR/DETALHE_FINAL_2?paramMenuBoui=15719701&visitar_detalhe_novo_3_qry=boui=26275911&paramMenuBoui2=15719701&lista=em+destaque&paramCor=criar) (consultado em 10.06.2010)

<http://www.lisbonplayers.com.pt/site/about-us> (consultado em 10.06.2010)

<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/> (consultado em 15.03.2010)

<http://www.wikipedia.org>

[http://www.acd.pt/portal/page/portal/ACDV2/CRIAR/DETALHE\\_FINAL\\_2?paramMenuBoui=15719701&visitar\\_detalhe\\_novo\\_3\\_qry=boui=26275911&paramMenuBoui2=15719701&lista=em+destaque&paramCor=criar](http://www.acd.pt/portal/page/portal/ACDV2/CRIAR/DETALHE_FINAL_2?paramMenuBoui=15719701&visitar_detalhe_novo_3_qry=boui=26275911&paramMenuBoui2=15719701&lista=em+destaque&paramCor=criar) (consultado em 07.04.2010)

<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RecursosInformativos/Colaboracoes/DiarioIlustrado.pdf> (consultado em 07.04.2010)

[http://www.facebook.com/profile.php?v=app\\_2347471856&ref=profile&id=10000028825829](http://www.facebook.com/profile.php?v=app_2347471856&ref=profile&id=10000028825829) (consultado em 07.04.2010)

## **Publicações periódicas**

Jornal de Notícias, 8 de Dezembro de 1962 (JN)

Diário de Notícias, 16 de Fevereiro de 1963 (DN)

Novidades, 17 de Fevereiro de 1963 (Nvd)

Diário Ilustrado, 16 de Fevereiro de 1963 (DI)

O Século, 16 de Fevereiro de 1963 (OS)

Diário de Lisboa, 16 de Fevereiro de 1963 (DL)

Diário da Manhã, 17 de Fevereiro de 1963 (DM)



República, 16 de Fevereiro de 1963 (Rp)  
Diário Popular, 16 de Fevereiro de 1963 (DP)  
A Voz, 18 de Fevereiro de 1963 (AV)  
Plateia, 1[?] de Abril de 1965 (Plt)  
Primeiro de Janeiro, 18[?] de Março de 1965 (PdJ)  
Palavra, 21[?] de Abril de 1965 (Plv)  
Comércio do Porto, 22 de Abril de 1965 (CP)  
Primeiro de Janeiro, 23 [?] de Março de 1965  
Comércio do Porto, 22 de Março de 1965 (CP)  
Jornal Feminino, [?] de Maio de 1965 (JF)  
Diário do Norte, 8 de Dezembro de 1962 (DNt)  
Diário de Notícias, 8 de Dezembro de 1962 (DN)  
Diário de Lisboa, 8 de Dezembro de 1962 (DL)  
Vértice, 8[?] de Dezembro de 1962 (V)  
Diário Ilustrado, 11 de Dezembro de 1962 (DI)  
Comércio do Porto, 8 de Dezembro de 1962 (CP)  
Madeira Popular, 8 de Janeiro de 1963 (MP)  
República, 16 de Janeiro de 1963 (Rp)  
Diário Ilustrado, 17 de Janeiro de 1963 (DI)  
A Tribuna, 22 de Março de 1965 (AT)

# Anexos

## **I. Listagem das obras de Max Frisch**

1934 – Jürg Reinhart  
1940 – Blätter aus dem Brotsack  
1943 – J'adore ce qui me brûle oder Die Schwiegerin  
1945 – Bin oder Die Reise nach Peking  
1945 – Nun singen sie wieder  
1947 – Tagebuch mit Marion  
1947 – Die Chinesische Mauer  
1949 – Als der Krieg zu Ende war  
1950 – Tagebuch 1946-1949  
1951 – Graf Öderland  
1953 – Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie  
1954 – Stiller  
1957 – Homo Faber  
1958 – Biedermann und die Brandstifter  
1958 – Die große Wut des Phillip Hotz  
1961 – Andorra  
1964 – Mein Name sei Gantenbein  
1967 – Biographie: Ein Spiel  
1968 – Öffentlichkeit als Partner  
1969 – Dramaturgisches  
1971 – Wilhelm Tell für die Schule  
1972 – Tagebuch 1966-1971  
1974 – Dienstbüchlein  
1975 – Montauk  
1976 – Gesammelte Werke in zeitlicher Folge

## **II. Relatórios de leitura às obras de Max Frisch publicadas em Portugal**

3.069 8/1402 3/12/962 FRISCH (Max)  
Homens não são máquinas (Os)

Género - Romance

Valor - Bom

Intenção - Recreativa

Acessibilidade - Difícil

Idade leitores - Mais de 21 anos

Meio para que é recomendável

Muito recomendável

Recomendável

a) Aceitável com reservas

Não aceitável

Assunto e outras observações: Embora o livro nada tenha de erótico,  
no entanto tem um tema delicadíssimo.

Um caso amoroso entre pai e filha; ambos são inocentes, pois

O exito de uma peça radiofónica que escreveu depois, levou-o a dedicar-se ao teatro. As suas peças- sempre de ambientes utópicos e personagens imaginárias-são obras de propaganda e polémica em favor, sobretudo, da paz e da justiça. Assim acontece com estas duas: Biedermann (título que se poderia traduzir por Possidónio) pretende alegorizar as contradições e o fim da classe burguesa; Muralha da China procura alegorizar os erros e malefícios das personagens históricas, considerando-os em face da situação crucial do mundo de hoje. São, ambas, peças que exigem do leitor uma grande formação cultural pois supõem o conhecimento e até a interpretação de alguns mitos, figuras e movimentos históricos. A tradução é cuidada.

Editor Portugália Editora

Desconto 30% Preço 40\$00

Compromisso ADQUIRIR 2.62

BI	
A1	1
A2	1
B	1
BF	
C	
D	
E	
F	
BCE	

a) Miranda Mendes

3.286

11/3/63

FRISCH (Max)

Andorra

Género - Teatro

Valor - Bom

Intenção - Literária

Acessibilidade - Difícil

Idade leitores - Mais de 21 anos com formação

Meio para que é recomendável - Todos

Muito recomendável

Recomendável

Aceitável

Não aceitável

Assunto e outras observações: Drama de forte intensidade: um homem, perseguido por ser judeu e convencido de que o é, vem a saber que não era judeu. Mas repugnou-lhe

---

5.208/8

tanto a maldade e torpeza dos perseguidores que nem quis aceitar o benefício da rectificação - e preferiu morrer. Está bem traduzida e é significativa como obra de teatro da vanguarda.

Portugália - 15\$00 - 200 ex.

FRISCH (MAX)  
Chamem-me Cantenbein

-9 JAN 1967  6202 Mod. 239/A-500-1965 a) Antonio Quadros	Género <u>Narrativa</u>	Intenção <u>recreativa</u>
	Valor <u>S</u>	
	Acessibilidade <u>Muito difícil</u>	Idade Leitores <u>+18 anos de corres-</u>
	Meio para que é recomendável <u>Citadinos./pondente formação literária.</u>	
	Muito recomendável/Recomendável/Aceitável/Não aceitável	
	0. Generalidades 1. Filosofia 2. Religião. Teologia 3. Ciências sociais. Sociologia 4. Filologia. Linguística 5. Ciências puras 6. Ciências aplicadas 7. Belas-Artes. Desportos 8. <u>Literatura</u> 9. Geografia. Biografia. História	Palavra ordenadora (ou palavras) ou conceito:  <u>Romance</u> <u>Alemanha</u>
Assunto e outras observações: <u>Romance ou melhor, narrativa de comple-</u>		

xo desenvolvimento e complicada factura, que procura mostrar a ambiguidade da pessoa humana. E tão bem a mostra que os próprios leitores, confundidos, já não sabem quem é ou o que é o narrador e o que há de verídico ou de imaginário nas histórias que nos conta sobre si próprio e sobre as suas não menos confusas aventuras. O que havia de inventivo em "Não sou Stiller" transforma-se agora em fastidiosa pormenorização de insignificâncias, um pouco do estilo de Thomas Mann, mas um Thomas Mann para que tudo fosse ambíguo, o mundo, a sociedade e a própria identidade das suas personagens. Não julgo este livro recomendável para as B.I.. A tradução não é clarificante: antes pelo contrário.

Editor Editora Arcádia

Desconto 30%

Preço 50\$00

Compromisso ADQUIRIR

BI	<input type="checkbox"/>
A1	<input type="checkbox"/>
A2	<input type="checkbox"/>
B	<input type="checkbox"/>
BF	<input type="checkbox"/>
C	<input type="checkbox"/>
D	<input type="checkbox"/>
E	<input type="checkbox"/>
F	<input type="checkbox"/>
BCE	<input type="checkbox"/>



a) A. Quadros

643- 12/1/60 8/1450 FRISCH (Max)  
Gênero- Romance Não sou Stiller  
Valor - Literário - B.  
Intenção - Literária  
Acessibilidade - Fácil - Difícil  
Idade leitores - Mais de 18 anos com formação  
Meio para que é recomendável - Citadinos  
Muito recomendável  
Recomendável  
Aceitável  
Não aceitável  
Assunto e outras observações: Romance de grande interesse, de fundo  
essencialmente psicológico, que foca  
o desejo de metamorfose de um homem, o escultor Stiller. Pre-

---

2.297/8

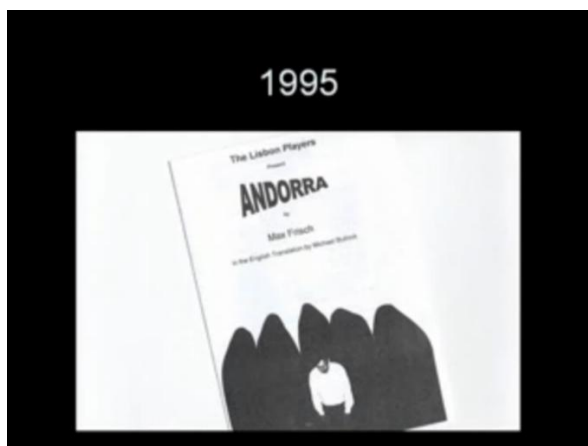
tende outra identidade, outra personalidade, outra vida, o  
que a lei lhe nega. O conflito do indivíduo com a lei social  
e jurídica, é o tema do livro

50500  
100 - 47\$50

2 re ✓  
=

### **III. Encenações**

## a. Cartazes



Cartaz da encenação da companhia The Lisbon Players



## A portrait of a man in 16th-century attire, likely a soldier or noble, holding a sword. He is wearing a dark, patterned tunic with a high collar and a belt. He is holding a sword in his right hand. The background is dark and indistinct.

11. Mai 21:30 IPJ

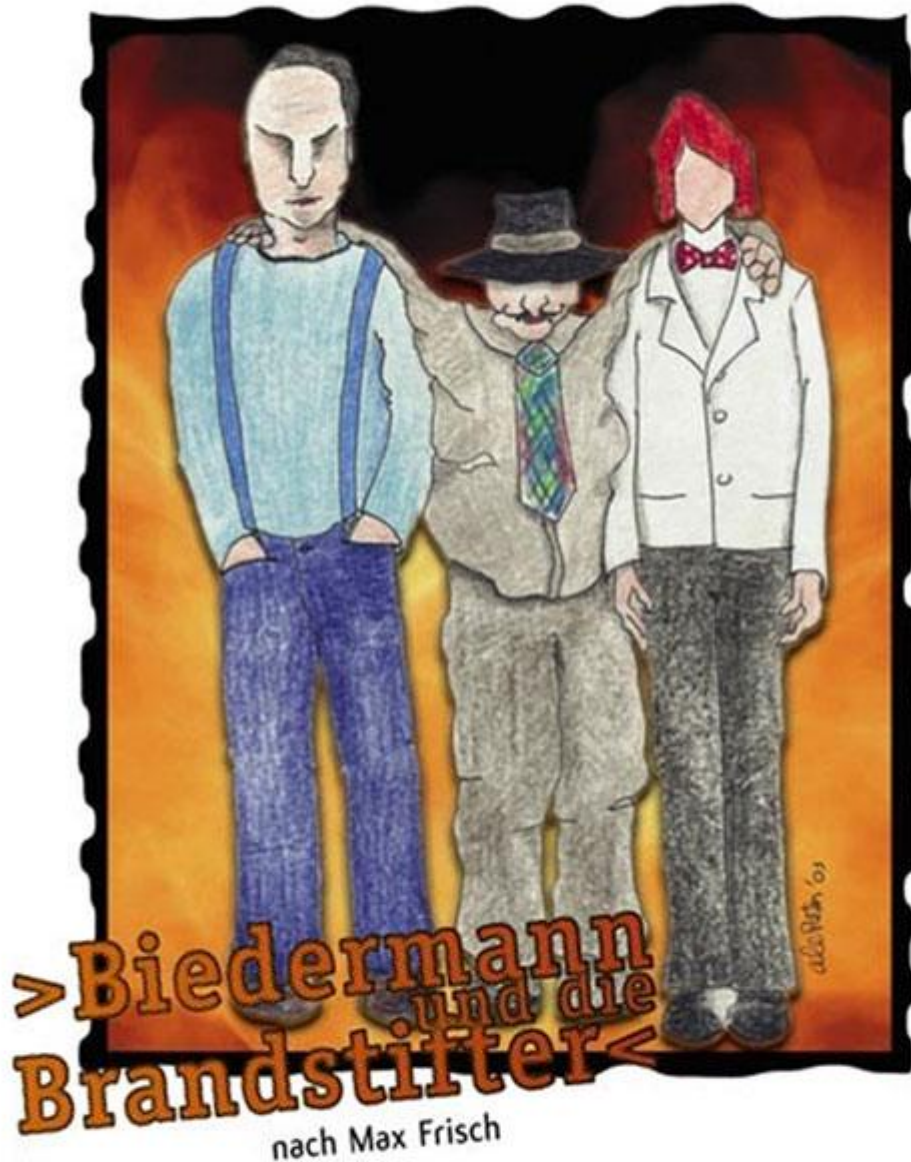
11. Mai 21:30 IPJ



*Frisch*

## Deutschstudenten 2002/2003

der  
Universidade do Minho  
stellen vor:



Mittwoch, 16.April	21.00 Uhr	IPJ, Rua Santa Margarida, Braga
Mittwoch, 30.April	15.30 Uhr	Universidade do Minho, CP2
Mittwoch, 7.Mai	15.00 Uhr	IPJ, Rua Santa Margarida, Braga

## **b. Fotografias**



"O Respeitável Senhor e os seus Hóspedes" – TEP. Fotografia de Lúcio Estrela Santos (1962)



"O Respeitável Senhor e os seus Hóspedes" – TEP. Fotografia de Lúcio Estrela Santos (1962)

Licença de publicação gentilmente cedida pelo TEP





"O Respeitável Senhor e os seus Hóspedes" – TEP. Fotografia de Lúcio Estrela Santos (1962)

Licença de publicação gentilmente cedida pelo TEP



“A grande cólera de Philipp Hotz” – TEP (1965)




“A grande cólera de Philipp Hotz” – TEP (1965)

Licença de publicação gentilmente cedida pelo TEP



### c. Documentação da censura

  
S. R.

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO  
SECRETARIADO NACIONAL DA INFORMAÇÃO, CULTURA POPULAR E TURISMO

**INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS**

**LICENÇA DE REPRESENTAÇÃO**

A Círculo de Cultura Teatral  
COM SEDE EM Porto  
FICA AUTORIZADA A FAZER REPRESENTAR NO TER-  
RITÓRIO PORTUGUÊS A SEGUINTE PEÇA TEATRAL:



TÍTULO O RESPEITÁVEL SENHOR E OS SEUS  
GÊNERO HÓSPEDES  
ORIGINAL Max Frish  
ACTOS um QUADROS  
TRADUTOR  
ADAPTADOR

QUE FOI REGISTADA NA INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS  
SOB O N.º 6907 E CLASSIFICADA PELA COMISSÃO  
DE EXAME E CLASSIFICAÇÃO DOS ESPECTÁCULOS COMO

**ESPECTÁCULO PARA MAIORES DE 12 ANOS**

INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS 19 DE Julho DE 1962

Pel o INSPECTOR DOS ESPECTÁCULOS

Licença de publicação gentilmente cedida pelo TEP

MAX PRISON

6907

O RESPEITÁVEL SENHOR E OS SEUS HÓSPEDES

+++++

( Peça didáctica sem doutrina )

Tem 62 páginas que foram aprovadas pela  
Comissão de Exame e Classificação dos Es-  
pectáculos... com 1 corte p.p. 11

12/7/62

O FUNCIONÁRIO

Luís Batalha

Tradução de JULIO GESTA

1961

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO	
SECRETARIADO NACIONAL DE	
INFORMAÇÃO, CULTURA PO-	
PULAR E TURISMO	
S.	R.
CENSURA	
Nº	12/7/62
S	Registo 6907 em 4/7/62
P	Censurado 11/7/62
E	para Arq. Cult. Teat. Porto
C	Decisão up. p. 12/7/62
ÇÃO DOS ESPECT	

CÍRCULO DE CULTURA TEATRAL  
Travessa Passos Manuel, 9  
Telef. 30730 — PORTO



PRESIDÊNCIA DO CONSELHO  
SECRETARIADO NACIONAL DA INFORMAÇÃO, CULTURA POPULAR E TURISMO  
**INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS**

**LICENÇA DE REPRESENTAÇÃO**

A CIRCULO DE CULTURA TEATRAL  
COM SEDE EM PORTO  
FICA AUTORIZADA A FAZER REPRESENTAR NO TERRITÓRIO  
PORTUGUÊS A SEGUINTE PEÇA TEATRAL:  
TÍTULO A GRANDE COLERA DE PHILLIPPE  
HOTZ  
GÉNERO \_\_\_\_\_  
ORIGINAL Max Frisch  
ACTOS 1 QUADROS \_\_\_\_\_  
TRADUTOR Orlando Neves  
ADAPTADOR \_\_\_\_\_

QUE FOI REGISTADA NA INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS  
SOB O N.º 7777 E CLASSIFICADA PELA COMISSÃO  
DE EXAME E CLASSIFICAÇÃO DOS ESPETÁCULOS COMO

**ESPECTÁCULO PARA ADULTOS**  
(maiores de 17 anos)

INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS 25 DE Março DE 65

Pel o INSPECTOR DOS ESPECTÁCULOS



